مسرحيات تشيخوف

(من "بلاتونوف" إلى "بستان الكرز")

في مختبر تشيخوف الإبداعي



الأستاذ الدكتور

أحمد علي الهمداني

بسم الله الرحمن الرحيم

مسرحيات تشيخوف

(من " بلاتونوف " الى " بستان الكرز ")

في مختبر تشيخوف الإبداعي

رقم التصنيف : 891-7
المؤلف ومن هو في حكمه: أ.د. أحمد علي الهمداني
عنوان الكتاب: مسرحيات تيخوف
رقم الايداع : 2006-2-420
الواصفات: / أدب مسرحي روسي /
بيانات النشر : عمان - دار المسيرة للنشر والتوزيع
* - تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الطبعة الأولى
2006م - 1427 هـ

دار المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة

عمان-العبدلي-مقابل البنك العربي
هاتف:5627049 فاكس:5627059
عمان-ساحة الجامع الحسيني-سوق البتراء
هاتف:4640950 فاكس:4617640
ص.ب 7218 - عمان 11118 الأردن
www.massira.jo

مسرحيات تشيخوف

(من "بلاتونوف" إلى "بستان الكرز")

في مختبر تشيخوف الإبداعي

أ . د . أحمد علي الهمداني

الفهرس

الموضوع	رقم الصفحة

المقدمة

بقلم: عبدالرحمن إبراهيم

- ١ -

الدكتور أحمد علي الهمداني، مثقف مبدع استطاع بذهنيته الواعية المتفتحة أن يمزج بين الأصالة (التراث) والمعاصرة (الحداثة) في رؤيته الإبداعية سواء على مستوى الممارسة الشعرية، باعتباره شاعرا ذا مكانة متميزة في الحركة الشعرية اليمنية المعاصرة، أو على مستوى الممارسة الثقافية بعامة .. بمعنى أن له تجارب شعرية (وله تجربة نقدية أيضا) في الشكلين : عمود الشعر والحديث التفعيلي . ولم يكن له موقف متزمت من هذا الشكل أو ذاك .. ولم يعلن موقفا رافضا لعملية التحديث والتجديد الشعرية كبعض المتزمتين ضيقي الأفق ومحدودي الثقافة الذين يرون أن ثمة تعارضا بين الشكلين الشعريين . إن لديه قناعة نابعة عن وعي عميق بأن الجديد، إنما يشكل تواصلا واستمرارا متقدما للموروث الشعري لاسيما الجميل والحيوي والمؤثر منه الذي يمثل الجذور الأولى والأساسية لكل حديث وجديد، وكما ظل وسيظل الإنسان العربي يستمتع بنسائمه العطرة ويستضيء بتوجهاته الطرية .

إن من يتابع مسار تجربة الشاعر الدكتور الهمداني، منذ الفترة التي نشر في أثنائها قصائده، سيلمس أن الشاعر الهمداني مثقف له ذهنية مرنة تستوعب مستجدات العصر من دون أن تتنكر للماضي أو تلغيه إلغاء عدميا .

منذ استهلالية السبعينيات، قرأنا قصائد الشاعر الدكتور الهمداني، وتعرف القارئ على نتاجاته التي تدل على نحو واضح على أصالة موهبته، وتكشف عن مدى استيعابه للثقافة العربية بكل امتداداتها الزمنية، وقدرته على خلق شكل بديع من الانسجام على الرغم من الملابسات التي فرضتها المراحل من تقدم وانحسار، وتوثب أو انكسار .

وليس ثمة غرابة من طموح كالهمداني على صعيد الشعر والأدب والثقافة أن يظل رهينا في ظل ظروف اجتماعية ومناخات سياسية كدست أمامه كثبانا من الرمال التي تغرقه في هموم ومشاكل وتفاصيل الوظيفة اليومية لموهبة وثقافة بالإمكان أن تتعمق أكثر وتتسع مهما يكن ثمن الطموح باهظا .. فالعزيمة تأتي على قدر أهلها .

- ٢ -

أقول إن الدكتور الشاعر الهمداني، لم يتقوقع في إطار الشعر، يمتح من نماذج الماضي، ويتكئ على منجزات التحديث أو التجديد (على الرغم من المفارقة بين الحديث والجديد زمنيا وفنيا) ويستلذ بلذائذ البقاء والمكوث والاستقرار في مكانه، وهو يمتلئ موهبة وثقافة وطموحا كالآخرين بما لديه من إمكانات تؤهله بما يصدر من إعجاب زملائه وقرائه، وينام على ضجيج موسيقى الإعجاب بقصائده ومقالاته النقدية قرير العين .

الهمداني قبل أن يصبح دكتورا، كان قلقا وهذه سمة المبدعين الحقيقيين ظل القلق يطارده ككابوس يجثم على صدره، وظل الطموح المشروع الجميل يترصد غفوته ويناوش هدوءاته القليلة، وما أقل الهدوءات في بلادنا الطيبة .

الدكتور الهمداني شاعر مثقف يستجيب لأنه واع لصوت الماضي ويتجاوب مع الراهن الذي يتمنى أن يكون بهيا متألقا .

هذا الكتاب عن تشيخوف (الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في مسرحيات تشيخوف) يؤكد بما لايدع مجالا للشك أن الدكتور أحمد علي الهمداني وهو الشاعر الناقد ينفتح ويستجيب بصدر واسع عبر قدراته الذهنية واستعداداته الفطرية لتقبل واستيعاب وهضم محاورات وانتقادات الآخرين من أدباء الشعوب والأمم الأخرى، وتوضيح الاختلاف أو الائتلاف مع رؤاها وأفكارها وبسطها للقارئ بثقة المنهاج ورحابة التحليل العلمي الذي يفتح الآفاق واسعة أمام الباحث بكل حرية شريطة أن تعي تجارب الآخرين .

إنه يمارس عملية البحث في كتابه من خلال عملية تحليلية إبداعية تلتزم للتاريخ أولا وتحاول أن توظف حرية المناقشة الواعية لطبيعة الإبداع بما تنطوي عليه من تناقضات يعج بها الواقع الروسي، ويكشف لنا عن فلسفة معينة كانت تسود ذلك الواقع كما صورها تشيخوف في أعماله المسرحية والقصصية خلال سنوات الثمانينيات من القرن التاسع عشر .

ومن البديهي أن دراسة تستند إلى منهاج علمي أكاديمي، وتدور محاورها الأساسية حول التجربة الإبداعية لتشيخوف ومعالجة الأبعاد الموضوعية والسمات الفنية والجمالية، للمسرحيات والعلاقات التي لها تجلياتها الفنية بالأقاصيص التي كتبها تشيخوف، ولاسيما أن هناك تقاربا واضحا بين مسرحياته وأقاصيصه، من حيث طبيعة العملية التقنية هذه المسألة اتفق حولها عدد من دارسي نتاجات تشيخوف، ويؤكدها الدكتور الهمداني في هذا الكتاب، تتطلب مجهودا كبيرا من الدارسين في الرصد والبحث والمتابعة والتقصي لمختلف الآراء ووجهات النظر وما أكثرها وبخاصة أن كاتبا كتشيخوف له قيمته ومكانته الرفيعتان، ليس على مستوى وطنه روسيا فحسب، بل على المستوى العالمي، وذلك بما حققه من قفزات نوعية غدت لونا جديدا حاول أن يختط طريقه كتاب المسرح، سواء من معاصريه أم من لاحقيه .

- ٣ -

ويبدو كما أحسست وسيحس القارئ أن اختيار الدكتور أحمد علي الهمداني دراسة النتاج المسرحي واستكناه العوالم الداخلية لشخوص المسرحيات وتحليل أبعادها النفسية والاجتماعية، والتوغل في عالم تشيخوف نفسه، لم يأت مصادفة، بقدر ماهو اختيار نابع عن رغبة حقيقية تجسدت في عنايته ومثابرته في أثناء عملية البحث عن أدق تفاصيل وجزئيات حياة تشيخوف الإنسانية ومحاولة مقارنتها بغيره من أدباء وكتاب روسيا في تلك الفترة الزمنية لينتهي في التحليل الأخير إلى أن تشيخوف كان كاتبا مجددا، وكان على صعيد الحياة الإنسانية إنسانا يختلف عن غيره من الكتاب والأدباء ببساطته وصدقه ورؤيته للحياة والكون والمجتمع بعينين تشعان بالتفاؤل والثقة، الأمر الذي جعل منه مناضلا هدفه تحرير الذات الإنسانية وتحطيم الأغلال التي تكبل قواها وتقف حواجز وموانع في طريق طموحاتها وآمالها النبيلة . وأعتقد أن هذه النتيجة التي انتهى إليها الدكتور أحمد لم تختلف حولها وجهات النظر الأخرى، أو يتناطح عليها رأيان من آراء دارسي ومؤرخي الأدب الروسي في تلك المرحلة بعامة ودارسي نتاج وحياة تشيخوف بصفة خاصة .

أجل، يتفق الجميع على أن تشيخوف، بعد أن تغلغل في أحشاء الواقع الاجتماعي الروسي واستوعب حقائق ومعاناة إنسان ذلك الواقع الاجتماعي، بكل ما يعج به من مرارة وقسوة وقهر وظلم وفساد، حاول أن يعلن رفضه وثورته ويحمل معولا لهدم بنى ذلك الواقع ذي القيم الفاسدة والمتهالكة التي عبرت عنها تعبيرا جليا وجسدتها خير تجسيد شخوص مسرحياته وقصصه (أبطال أنانيون، وآخرون لاهون غارقون في الضياع حتى أذونهم .. والبعض الآخر متشائمون سوداويو النظرات لحاضرهم ولمستقبلهم ... إلخ) . غير أن تشيخوف وهو يرسم شخوصه بتلك الصور التي هي في الأساس تمثل إفرازا طبيعيا للواقع الروسي في ظل السلطة القيصرية، لم يحاول أن يقدم من خلال أعماله نقدا تبريريا أو يقف موقفا هروبيا أو مستكينا كما حاول البعض من أدباء ومفكري روسيا آنذاك . وما أسوأ الأعمال التي تحاول أن تقدم نقدا تبريريا أو محايدا أو هروبيا لواقع اجتماعي فاسد ورديء، متهالك القيم !!

- ٤ -

والحق إن دراسة (الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في مسرحيات تشيخوف) سواء من حيث التحليل العميق لأعمال تشيخوف المسرحية والخلوص إلى نتائج لها قيمتها المعرفية، أو من حيث كونها دراسة علمية منهاجية جادة، تعكس مدى الجهود المضنية التي بذلها الدكتور أحمد علي الهمداني ومدى العناء والمشقة في أثناء عملية البحث والتنقيب عن المصادر والمراجع التي تقوم عليها الدراسة، حتى استطاع أن يقدم دراسته بهذه الصورة المتقنة

التي تؤهلها أن تنضاف إلى الدراسات الجادة التي قدمها عدد من الدارسين العرب عن أدب وحياة الأديب الروسي العالمي أنطون تشيخوف، في محاولة منهم لخلق صلة، أو قل صلات معرفية تربط القراء العرب بعمالقة الأدباء العالميين، ولعل أنطون تشيخوف يعتبر أحد أبرز أولئك العمالقة الذين أثروا وأغنوا الحياة الإنسانية بإبداعاتهم الجميلة التي ستظل تمارس تأثيرها في أذهان ووجدانات قرائها من كل لون وكل جنس بشري، لأنها ولدت وهي حبلى بالخلود .

المدخل

-١-

قال تشيخوف : " لا تكمن أصالة الكاتب في الأسلوب لاغير، وإنما كذلك في طريقة تفكيره، في معتقداته وغير ذلك".

هذا الكتاب محاولة جادة متواضعة في الكشف عن أسلوب تشيخوف، عن طريقة تفكيره، عن معتقداته، أي عن أصالة هذا الكاتب الكبير في تاريخ الأدب والفن العالمي، ولعل هذا الكشف يقودنا إلى البحث عن عالم تشيخوف الخاص الذي تشكل في سنوات الثمانينيات من القرن التاسع عشر، تلك الفترة الحالكة المعتمة في تاريخ الحياة السياسية والاجتماعية في روسيا.

ولايدعي هذا الكتاب الإحاطة بعالم تشيخوف، هذا العالم الكبير الواسع الذي قد يتوه الباحث في أعماقه مالم يمسك بقلب هذا العالم، بالكاتب نفسه. أجل، إن هذا الكتاب محاولة ليس إلا في الإمساك قدر الإمكان بفن تشيخوف المسرحي، محاولة في التعرف على مسرح تشيخوف، يقود صاحب هذا الكتاب القارئ في مجاهل وأعماق هذا الفن التشيخوفي الأصيل. يقف فيه معه على خصائص الأبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات تشيخوف، يجهد، قدر الإمكان، في أن يبين عن مقومات هذه المسرحيات، عن البناء الفني، عن الأفكار والمثل العليا، عن القيم التي كان يبحث عنها تشيخوف على امتداد خمسة وعشرين عاما، يعتمد في ذلك على كثير من الأبحاث والدراسات التي حصل عليها في وطن الكاتب.

ويبدو أن المسرح هو الجزء الأهم في تجربة تشيخوف الإبداعية، تلك التجربة التي لاتقبل التجزئة. تشيخوف القاص هو تشيخوف الكاتب المسرحي، إذ يكمن المسرح في أقاصيص الكاتب وقصصه، وتكمن القصة والأقصوصة في عمق مسرحياته. لقد حدد الناقد الروسي أ. روسكين أسلوب وصفات مسرحيات تشيخوف بأنها " مسرحيات قصصية [(١)]"، ويرى هذا الباحث أن " مسرحيات تشيخوف عبارة عن روايات طويلة كتبت بإيجاز".

الدراما هي الشكل الأهم في تجربة تشيخوف الإبداعية إذ قدر لها أن تحمل كلمة الكاتب، تعميماته، استنتاجاته، آراءه، موقفه من معاصريه ومن الحياة التي عاصرها. تشيخوف يصب في مسرحياته مجمل القضايا الفكرية الاجتماعية والجمالية التي شكلت حجر الأساس في حياته.

القضايا الفكرية الاجتماعية، أبعاد الكاتب الجمالية التي نجدها في أماكن مختلفة داخل قصصه وأقاصيصه، تضع نفسها في مسرحياته دون حجاب، نجدها مجتمعة، واضحة تفصح عن نفسها على أكمل وجه.

تشيخوف في مسرحياته لايقف عند جزء معين، عند جانب محدد من جوانب الحياة المترامية، إنه يعمل على احتواء أكبر قدر ممكن من هذه الجوانب، يقدمها إلى القارئ في صورتها المتطورة، إذا سبق أن تناولها في هذه القصة أو تلك الأقصوصة.

كثير من المواضيع التي يعالجها تشيخوف في أقاصيصه وقصصه نجدها في مسرحيات الكاتب، كثير من الشخصيات القصصية التشيخوفية نجدها في أعمال الكاتب المسرحية. بيد أن هذه الشخصيات وتلك المواضيع لاتكرر نفسها قدر ما تتطور، تنمو حيث تصبح أوجه التشابه في مقدار أوجه الاختلاف. من هنا يضع الكاتب كلمة جامعة شاملة في مسرحياته عن الحياة والناس قد لا نجدها دائما في أقاصيصه وقصصه.

المسرح هو ذلك الجزء الشاق المضني في تجربة تشيخوف الإبداعية. كتابة مسرحية جديدة، ظهورها في الأسواق الأدبية أو على خشبة المسرح كانت تضع تشيخوف في امتحان عصيب أمام النقاد والقراء على السواء. وكثيرا ما يحتدم الخلاف حول هذه المسرحية أو تلك من أعمال الكاتب. هذه المسرحية أو تلك تضع عند خروجها أمام الكاتب والقارئ وأمام الناقد أسئلة جوهرية متعددة تمس تشيخوف في عمق إبداعه المسرحي : هل كان تشيخوف مسرحيا جوهريا في هذا العمل أو ذاك ؟ هل يملك الكاتب الحق في أن تقدم مسرحياته على خشبات المسارح ؟ هل يواصل تشيخوف الكتابة للمسرح أم يقف عند القصة والأقصوصة ؟ كل هذه الأسئلة تضع نفسها عند ظهور مسرحية تشيخوفية جديدة في الحياة الأدبية الروسية. وهي أسئلة تحمل في جوهرها نوعا من الشك والارتياب في عبقرية تشيخوف المسرحية، ذلك الشك الذي دمر حياة الكاتب وساعد على انتشار الوباء في جسمه.

عانى تشيخوف معاناة لاحدود لها في كتابة المسرحيات إذ كثيرا ما تصبح كتابة مسرحية جديدة مصدر عناء دائم في حياة الكاتب يترك طابعه المدمر على صحته. هناك من يرى أن أسباب النزيف الدموي الحاد الذي أصاب تشيخوف في مارس من ١٨٩٧ م، ذلك النزيف الذي كان يمكن أن يودي بحياة الكاتب، تكمن في سقوط مسرحية "النورس" على خشبة المسرح في ١٧ أكتوبر من عام ١٨٩٦ م.

أجل إن كل مسرحية من مسرحيات تشيخوف تحمل تاريخا طويلا من المعاناة الدائمة والعمل الشاق المتواصل، ولعل المسرح هو الهم الأكبر في تاريخ حياة الكاتب. ونحن لازلنا نتذكر ذلك الجهد الكبير الذي بذله تشيخوف في كتابة مسرحيته الأولى "بلاتونوف" أو "جيل بلا آباء"،

إرساله المسرحية إلى الممثلة المشهورة آنذاك م. ن. يرمولوفا التي رفضت أن تقدم هذا العمل على خشبة المسرح، توقف تشيخوف عن الكتابة للمسرح مدة عشر سنوات.

ونحن ندرك حقيقة المعاناة التي حملتها إلى الكاتب مسرحيته الثانية "إيفانوف" التي قدمها إلى القارئ والمشاهد على أنها كوميديا (قدمت على مسرح كورش عام ١٨٨٧م)، ثم قدمت على أنها دراما (عرضت في مسرح اليكسندر عام ١٨٨٩ م). ثم ذلك الخلاف الذي دار حول تقويم هذه المسرحية والبطل الرئيس فيها إيفانوف، معاناة الكاتب هنا فكرية فلسفية على الأغلب تقوم على أساس الكشف عن بطل العصر، على أساس الكشف عن معاناة المجتمع الروسي، معاناة المثقف في البيئة الروسية، وكانت مسرحية الكاتب "شيطان الغابة" قد وضعت أمام الكاتب جسرا طويلا من المعاناة الإبداعية التي ترتبط ارتباطا عضويا بمعاني البحث عن مفهوم مسرحي جديد، عن قوانين مسرحية جديدة، عن طرائق وأساليب تحمل هذا الفن إلى صفحة جديدة في تاريخ المسرح الروسي والعالمي. لم يصل الكاتب إلى مبتغاه للوهلة الأولى إذ ظل هناك ذلك التناقض بين الشكل الجديد وبين المضمون القديم قائما، ولعل الشكل الجديد نفسه لم يتبلور على تلك الصورة التي كان يطلبها تشيخوف.

ويبدو أن معاناة تشيخوف حتى هذا الوقت تحمل طابعا مزدوجا، البحث عن الشكل الجديد، عن البطل الجديد، عن الأساليب الجديدة، يرتبط بالبحث عن مفاهيم وقيم جديدة، عن مفاهيم وقيم العصر الذي كتبت فيه هذه المسرحيات الثلاث "جيل بلا آباء"، "إيفانوف"، "شيطان الغابة"، وكانت معاناة البحث الفكري والإبداعي داخل المسرح التشيخوفي هي معاناة البحث عن الفن والحياة.

-٢-

ولعل تشيخوف قد وجد معاني البحث الفكري والإبداعي في مسرحياته الأربع الأخيرة "النورس"، "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، "بستان الكرز".

مسرحية "النورس" كانت الأساس في هذه المجال، كانت خطوة الكاتب الموفقة في خلق مسرح جديد، مسرح يختلف كل الاختلاف عن المسرح القديم، عن معاني الحياة المسرحية القديمة. ويعمد الكاتب إلى تغيير مسرحيته "شيطان الغابة" أو هو يكتب مسرحية أخرى جديدة لم يعرف عنها أي شيطان، هي مسرحية "الخال فانيا"، ويخلق صورة نموذجية في إرساء دعائم هذا المسرح الجديد. على أن هذا المسرح الجديد لا يبدأ من "النورس" و "الخال فانيا"، بل يبدأ من المسرحية التي ظلت مستودعا كبيرا يحوي في داخله قضايا الكاتب المحببة إلى نفسه، أساليب الكاتب وطرائقه الجديدة التي ظهرت في صورتها المتكاملة فيما بعد في مسرحياته الأربع الأخيرة.

بيد أن معاناة الكاتب لاتقف عند تحقيق مسرحه الجديد فكريا وإبداعيا، لاتقف عند اكتشافه طرائق جديدة وأساليب أخرى لم يصل إليها كاتب آخر قبل عصر تشيخوف أو بعد عصره. معاناة الكاتب أصبحت تكمن في إثبات معاني المسرح الجديد داخل عصر الكاتب لاخارجه، في صراع الكاتب مع الجمهور الذي عرف المسرح القديم وتربى على قواعده وقوانينه، في صراع الكاتب مع أنصار القديم. هناك تبدأ صفحة جديدة من المعاناة في تاريخ حياة تشيخوف، صفحة جديدة تحمل الهم التشيخوفي الرقيق في كشف معاني الحداثة والجدة في هذا المسرح، في تفسير الجوانب الفكرية والأبعاد الفنية داخل مسرحيات الكاتب.

وكان على الكاتب أن يخوض معركة مزدوجة، أن يفسر كثيرا من أبعاد هذا المسرح الذي ظل منغلقا حتى على كبار المخرجين والممثلين في المسرح الفني، ذلك المسرح الذي اكتشف في مسرحيات تشيخوف الشيء الذي عجز معاصرو الكاتب عن اكتشافه، وفي الوقت نفسه يطور الطرائق والأساليب الجديدة التي حققها في "النورس" و "الخال فانيا". وقد عمل تشيخوف على تهذيب وتطوير فتوحاته المسرحية في "الشقيقات الثلاث" و "بستان الكرز" الشيء الذي يدل على أن البحث الفكري الإبداعي في تجربة تشيخوف الإبداعية ظل يصاحب الكاتب حتى آخر عمل فني في حياته.

من هنا فإن المسرح هو هم تشيخوف الدائم. الشيء الذي قد لا نجده في تجربة تشيخوف القصصية. تشيخوف القاص أصبح منذ قصته "السهب" أو حتى قبل هذه القصة، كاتبا قصصيا جوهريا معترفا به داخل حدود روسيا وفي خارج حدودها. كل قصة جديدة أو أقصوصة كانت تضع أمام النقد الأدبي قضايا البحث عن فتوحات أخرى جديدة يحملها الكاتب إضافة جديدة إلى عالم القصة والأقصوصة.

ومن المميز أن مسرحيات الكاتب هي التي حملت تشيخوف إلى كل أنحاء الدنيا، طافت هذه المسرحيات أصقاع الأرض وكان معها تشيخوف يحمل أمانيه الجميلة في السعادة الإنسانية الحقة على الأرض، وهي أكثر من غيرها في تجربة الكاتب تقبل التفسير، تخضع للدراسات المعاصرة، يقبل عليها النقاد والدارسون من مختلف الأجناس واللغات يحاولون أن يكتشفوا الشيء الذي لم يكتشف بعد في هذه الأعمال المسرحية، يختلفون كل الاختلاف في تفسير جوهر الفتوحات والاكتشافات التي جاء بها تشيخوف إلى عالم المسرح.

لم يرحم المسرح تشيخوف، قسا على الكاتب، دمر صحته. بيد أن الكاتب ثأر لنفسه، دمر قوانين هذا المسرح التقليدية، وحطم كل معاني المفهوم القديم عنه. تجربة تشيخوف الإبداعية بنية حية، نظام فني متكامل، وحدة فنية متماسكة. تشيخوف الكاتب القصصي، تشيخوف الكاتب المسرحي وجهان لعملة واحدة. في هذه التجربة يكمل المسرح القصة، وتمد القصة المسرح بأوضاع وأبعاد فنية اجتماعية لا حدود لها.

بيد أن تشيخوف الكاتب المسرحي ينضج ببطء بالمقارنة مع تشيخوف الكاتب القصصي، عملية التطور هنا، في الجانب المسرحي تتخذ طابعا معقدا، تمر عبر طريق وعر، وعبر محاولات وتجارب، تمضي عبر مقدمات توصل تشيخوف إلى القمة. عملية التطور، عملية النضج عند تشيخوف الكاتب المسرحي تمضي في شيء من التحدي، تشيخوف يبتعد عن تقاليد المسرح القديم، عن قوانين مسرح عصره علنا بصورة عنيفة، متحدية، لا يخفي مطلقا عملية هدم القديم، عملية البحث عن الجديد، إرساء هذا الجديد في الحياة المسرحية. خروج تشيخوف القاص عن تقاليد الأقصوصة الفكاهية، انتقال الكاتب من الأدب الصغير إلى الأدب الكبير كان أقل عنفا، أقل تحديا في الجانب القصصي.

ولعل الفارق الكبير، العلامة التي تميز تشيخوف الكاتب المسرحي عن تشيخوف الكاتب القصصي تتحدد بأن تشيخوف قد بدأ الكتابة المسرحية من المواضيع الاجتماعية التاريخية المهمة، أراد أن يدخل في قضايا عصره دخول الفارس، حاول أن يقدم صورة اجتماعية، لوحة اجتماعية كاملة عن الناس الذين عاصرهم، عن العصر الذي عاش فيه، وغرق في وجدانه. بيد أن القصة والمسرح تجربةإبداعية تشيخوفية.ولعل القارئ المطلع على آثار تشيخوف الفنية يدرك أن مسرحيات تشيخوف قد دخلت في التراث المسرحي العالمي إضافة جديدة واعية في تاريخ هذا الفن. بيد أن مسرحيات الكاتب لم تدخل هذا التراث منذ الوهلة الأولى دفعة واحدة، فقد "تحدث المعلقون عن عدم" صلاحية المسرحية للتمثيل "وعن إطنابها" و" قلة الحوادث" فيها و" تشوش الحوار" و"تشتت بنائها" وضعف موضوعها. وعنف النقاد تشيخوف" لأنه هو نفسه لايعرف ما يريد" و" صنفوه بأنه غير ملم بقوانين الدراما و" المبادئ الأولية لمتطلبات المسرح"، كما قيل عنه بأنه يكتب نوعا من المحاضر ويقدم لوحات تشتمل على جميع الصور الفوتوغرافية العريضة. وتفتقر إلى الفكرة والتعبير عن موقفه تجاهها(٢).

على هذا الأساس لم يفهم معاصرو تشيخوف التجديد الذي جاء به الكاتب إلى المسرح، ولم يتضح هذا التجديد في صورته الكاملة إلا بعد فترة طويلة. ولم يستطع النقد الأدبي في ذلك الوقت أن يفهم المضمون الاجتماعي في أعمال تشيخوف. كتب الناقد المعروف ن. ميخائيلوفسكي عن تشيخوف : "لم أر مشهدا أدعى للحزن من هذه الموهبة الضائعة سدى"، ويرى هذا الناقد أن تشيخوف بعيد عن الموقف الجدي البناء من الواقع، وليست لديه عقيدة واضحة وأفكار كبرى، لذا يصف من دون مبالاة الحوادث التي تقع عليها عيناه أولا بأول، ويرى ميخائيلوفسكي أن" تشيخوف لا يعيش في أعماله، بل يعبر أمام الحياة ويلتقط في طريقه هذا أو ذاك". هذه الآراء الخاطئة التي فرضتها تلك الحقبة السوداء في سنوات الثمانينيات، قد أخذت تتلاشى، وانقرضت فيما بعد تمام الانقراض، ولم يعد لها

وجود في الدراسات الحديثة عن تشيخوف. ذلك أن حقائق حياة تشيخوف وتجربته الإبداعية كانت أقوى من كل هذه الاتهامات. يقول تشيخوف : " الإنكار أسهل على العقل الكسول من الإثبات، حيث يوجد الانحلال واللامبالاة، هناك... الشيخوخة المبكرة، الشباب المتذمر، هناك سقوط الفن، عدم الاكتراث بالعلم، هناك الظلم بكل أشكاله". وقال في إحدى المرات " لأنني كاتب، فأنا بحاجة إلى أن أعيش في وسط الشعب، بحاجة ولو إلى جزء من الحياة الاجتماعية والسياسية".

-٣-

ومن المميز هنا أن تشيخوف الكاتب القصصي سرعان ما نال مكانة كبيرة في عالم القصة الروسية والعالمية، واستطاع أن ينتزع اعتراف الكتاب والنقاد بـه ككاتب قصة من الدرجة الأولى في وقت مبكر. هذا الشيء نفسه لم يحدث عند تشيخوف الكاتب المسرحي، فقد جاء هذا الاعتراف بطيئا، تدريجيا في أول الأمر، ثم أخذ ينمو ويكتسب قيمة عالمية أوصلت الكاتب إلى القمة التي لا يبلغها سوى تشيخوف. وليس أدل على ذلك من تلك الكتابات التي تتحدث عن تأثيرات تشيخوف في الأدب العالمي. ولن نجد كاتبا مسرحيا أو قصصيا في هذا البلد أو ذاك، بهذا القدر أو ذلك لم يخضع لهذا التأثير. ولو أننا رجعنا إلى ما كتب في هذا المجال لوجدنا أن كثيرا من الأدباء والكتاب يعدون تشيخوف " المعلم الأول" ولوجدنا أن النقاد على اختلاف وجهاتهم ينسبون هذا الكاتب أو ذاك إلى " المدرسة التشيخوفية".

ولعل النقاد يقصدون بالمدرسة التشيخوفية، تعمق هذا الأديب أو ذاك في مظان أبعاد تشيخوف الموضوعية والفنية، التغلغل في أسرار الكلمة التشيخوفية، المعرفة الدقيقة بمعاني المهارة الفنية عند تشيخوف، اكتشاف المضمون الاجتماعي الصادق الذي جعل تشيخوف يقدم الإنسان العادي البسيط إلى مسرح الحياة الإنسانية ويبلور عذاباته، يتعاطف معه، ويدين ضعفه، خوره وجهله، يكشف عن الفضيلة العليا في الإنسان، عن إنسانيته حيث " يقترن ماهو محلي وقومي خاص في أعمال تشيخوف بتجسيد أفكار ونماذج ذات مغزى إنساني، بإمكانات وحدود تدخل الناس في سير الأحداث الاجتماعية، بروتينية الحياة وجمود الإنسان، بالشر الاجتماعي والصراع معه، بالقوى الخلاقة للفرد والأصفاد الروحية التي تكبله، بالنفعية البرجوازية الصغيرة والسعادة الإنسانية الحقيقية، بالتقدم والتحرر الروحي للإنسان (٣)".

ولعل اقتران ماهو محلي وقومي بما هو إنساني عام قد جعل كلود روا يكتب عام ١٩٥٨ م : " لعل تشيخوف إلى جانب تولستوي كان بالذات ذلك الكاتب في عصر ماقبل

الثورة، الذي بفضله أصبح الناس في كل مكان من العالم يعرفون شعبه معرفة جيدة، ويحبونه أكثر... تشيخوف يساعدنا على أن نفهم روسيا الحالية". وهذا الشيء نفسه جعل ت. س. إليوت يكتب : "للمرة الأولى... ونحن نطلع على مسرحية تشيخوف، نجد أنفسنا قبل كل شيء مهتمين بطبيعة روح الإنسان الروسي غير المألوفة، بيد أننا بعد ذلك ندرك أن أمامنا أسلوبا فريدا، ليس إلا، في التعبير عن تلك الأفكار والمشاعر التي نحن جميعا نعايشها ونعرفها".

على أننا لا نستطيع أن ندرك التجديد الذي جاء به تشيخوف إلى المسرح، ولا نستطيع أن نفهم هذا الاقتران الحيوي المدهش، اقتران ماهو قومي خاص بما هو إنساني عام مالم نقف على الفترة التي عاش فيها تشيخوف، كتب وأبدع.

كانت تجربة تشيخوف الإبداعية في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في فترة تحول من التاريخ الروسي، قبيل ثورتين وبين حربين، وفي وقت كان المجتمع يعاني أزمة عميقة، وقد بدأت الصحوة تتغلغل في حياة الجماهير التي كان مقدرا لها أن تحطم العالم القديم وتبني على أنقاضه العالم الجديد.

-٤-

بدأ تشيخوف الكاتب الواقعي يتشكل في سنوات الثمانينيات من القرن التاسع عشر، تلك السنوات التي اتسمت بركود الموجة الثورية، وغزارة الهجمات على حركة التحرر، سنوات الرجعية التي شملت مختلف جوانب الحياة الروسية وذلك بعد أن صدت اضطرابات الأمواج الثورية وتحولت الحركة الليبرالية إلى حركة رجعية، في الوقت الذي أخذت الرأسمالية تتشكل في روسيا ولم يكن في صفوف الطبقة العاملة حركة واسعة ولا حزب قوي، وفي الوقت الذي بدأت تظهر فكرة الثورة الروسية. لقد كان الواقع الذي أنجب تشيخوف وتطورت فيه أبعاده الفنية والموضوعية خاليا من الأحداث الكبرى التاريخية حتى أطلق بعض النقاد على هذا العصر زمن "اللا أحداث". وبالرغم من ذلك ففي عشية ظهور أعمال الكاتب الأولى في الصحافة، كانت الحرب الروسية التركية (١٨٧٧ م - ١٨٧٨ م) قد وضعت أوزارها، وفي نهاية حياة تشيخوف دوت في الأفق الطلقات الأولى من الحرب الروسية اليابانية (١٩٠٤ م - ١٩٠٥ م). ولم تكن هذه الفترة، فترة ما بين الحربين خالية من الأحداث المثيرة، فهناك عدة محاولات لاغتيال أليكسندر الثاني وقتله في ١ مارس ١٨٨٠ م، ومحاولة اغتيال أليكسندر الثالث عام ١٨٨٧ م، وهناك النهاية الأليمة للثوريين الشعبيين في منصة الإعدام والسجن والنفي.

في الثمانينيات يموت دوستويفسكي وتورجينيف ويرى جونتشاروف أنه قد أصبح كاتبا

غير معاصر، ويعاني تولستوي من أزمة فكرية عميقة وتكتسب تجربته الإبداعية منذ منتصف الثمانينيات نوعية جديدة. ومن المميز أن فترة الثمانينيات لم تستطع أن تمنح الحياة الأدبية ولو رواية واحدة متميزة وأصبحت الأقصوصة والقصة تحتل المكانة الأولى حتى نهاية القرن التاسع عشر. نجد ذلك عند كل من جارشين، كورولينكو، تشيخوف، بونين، أندرييف، كوبرين، جوركي في بداية حياته الأدبية. وفي الحياة الاجتماعية انهارت أوهام الديمقراطيين الشعبيين وأصبح القسم الأعظم من المثقفين في ضياع محقق واتجه إلى الترويج "للقضايا الصغيرة" والدعوة إلى التصالح مع الواقع.

تعمق تشيخوف في الحياة الروسية وتطلع في مؤلفاته الأدبية إلى أن يفهم واقعه ويجسد هذا الواقع في قصصه ومسرحياته ورسائله وشغل في الأدب والحياة موقعا طليعيا وديمقراطيا، وإن لم يستطع أن يصل إلى مستوى الثورة. وإذا كان بعض الكتاب من الذين عاصروا تشيخوف، بيبيكوف "لوباتشكا"، كراسوف "من أجل المثل الأعلى"، نازاريف "عش الغراب"، قد دعوا دعوة سافرة إلى تحقيق "القضايا الصغيرة"، وتخلى أبطالهم عن النضال والدعوة إلى التغيير الحق، وأراد هؤلاء الكتاب أن يخففوا العبء عن الشعب بالدعوة إلى بعض الإجراءات الثقافية، فإن تشيخوف أدان إدانة بالغة في أعماله النظام البيروقراطي الاستبدادي المطلق في روسيا، ولم يرحم الكاتب أحدا من القائمين على هذا النظام سواء أولئك الذين يقفون في أول السلم الاجتماعي أو في آخره.

في الثمانينيات من القرن التاسع عشر طغت الرجعية وضيق الأفق على الأدب والحياة. ضيق الأفق في الأدب يتمثل في أن الكتاب الضيقي الأفق أمثال شيجلوف، بيبيكوف، لوجوفوي وغيرهم رسموا لوحة مثالية في أعمالهم الأدبية عن الثراء الفاحش وأصحاب الأعمال، وصوروا صراعا لا وجود له في الحياة والواقع. ابتعد هؤلاء الكتاب عن الواقع كل الابتعاد وتركوا جانبا القضايا الجوهرية الملحة في واقعهم المعاصر. لقد كان هؤلاء يعانون غياب الأفق الإبداعي الواسع في حياتهم، ويفتقرون إلى المبادئ الحقة التي ربما ساعدتهم على الرؤية الصائبة النافذة.

تشيخوف الكاتب الواقعي كان بعيدا كل البعد عن هؤلاء الكتاب، كان يمتلك وضوحا في الرؤية وتعمقا في الإدراك وصدقا في النفاذ إلى القضايا الجوهرية الحيوية، كان يدرك حجم المسؤولية الملقاة على عاتق الأديب والفنان، لهذا دعا إلى تصوير "ماهو حياتي، خالد، الذي لا يؤثر على الشعور التافه، وإنما يؤثر على الشعور الإنساني الصادق".

على هذا الأساس لا يمكن مطلقا أن ندرج عالم تشيخوف في عالم أدب الآفاق الضيقة، عالم الأدب الصغير الذي انتشر في الثمانينيات والتسعينيات من القرن التاسع عشر. عالم تشيخوف هو عالم جارشين، كورولينكو، جليب أوسبينسكي، عالم الكتاب الروس الذي

عمقوا في الأدب الروسي المدرسة الواقعية النقدية، كل سار في طريقه الخاص به المستقل عن غيره، محاذاة تشيخوف وقريبا منه.

- ٥ -

تجربة تشيخوف الإبداعية أجابت عن قضايا عصره، وعبرت عن حاجة الإنسان إلى معرفة عصره، إلى معرفة الحياة التي يعيش في كنفها، إلى اكتشاف مضامين هذا العصر والوقوف على أسس هذه الحياة. هذه التجربة أجبرت الإنسان على أن يبحث عن معنى صادق وهدف موضوعي منطقي يبرر وجوده، دفعته إلى البحث عن معنى الحياة، إلى أن يقطع صلاته بالحياة الهامدة التي تفتقر إلى معاني الحب والخير والجمال، دفعته إلى أن يعثر على وسائل تغيير هذه الحياة. كتبت كنيبر في عام ١٩٠٥ م " يا للحياة ! يالهذا الشعور الدافق ! زال عصر المتذمرين، عصر الكآبة، يمضي شيء جسيم للغاية، يتقدم يا إلهي. يبدو في كل مسرحيات أنطون التنبؤ بهذه الحياة".

ومن المهم هنا أن نتحدث عن الطابع الإنساني والصفات الديمقراطية في تجربة تشيخوف الإبداعية، إذ يكمن في هذا الطابع وفي هذه الصفات أساس تجربة تشيخوف التي تنماز عن كثير من تجارب أدباء وكتاب عصره. ولعل الباحث م. ب. جروموف قد استطاع أن يمسك بجوهر تجربة تشيخوف الإبداعية، وأن يبين عن الخط الأساسي في عمق هذه التجربة. كتب م. ب. جروموف : " يمتلك تشيخوف كلمات مدهشة عن الإنسان، حيث يجب أن يكون كل شيء فيه رائعا ؛ في الوجه والثياب والروح والأفكار، وأن الناس في عينيه، على الأرجح، لا يمكن أن يكونوا " صغارا ". ولعل كل السر يكمن في أن تشيخوف لم يصور الناس " الصغار " وإنما صور ما كان يمنعهم من أن يكونوا كبارا، لقد صور و أعم ما هو صغير في الناس. وإذا كان تشيخوف " عاب " شيئا ما في الناس، فإنه قد عاب قبل كل شيء القدرة والاستعداد على أن يكونوا صغارا(٤)". بيد أن هذا الطابع وهذه الصفات قد تشكلت داخل الكاتب، في عمق حياته الخاصة، في إحساسه العميق بالتغيير الذي حدث في وعيه وسيكولوجيته. كتب تشيخوف إلى سوفورين في ٧ يناير ١٨٨٩ م يوضح هذا التغيير الذي تشكل في حياته الخاصة : " ما أخذه الكتاب من فئة النبلاء هدية من الطبيعة، اشتراه الكتاب الديمقراطيون أصحاب الوظائف المختلفة بشبابهم. اكتب أقصوصة عن شاب، ابن قن، كان في الماضي بقالا، طالب في الثانوية وفي الجامعة، تربى على عبادة الرتب، تقبيل أيدي القسس، تقديس أفكار الآخرين... يعصر من داخله قطرة فقطرة عبوديته، استيقظ في أحد الأصباح الجميلة، فإذا به يشعر أن في عروقه تجري الدماء الإنسانية الحقة لا دماء العبودية ".

بحث تشيخوف الدائم عن الدماء الإنسانية الحقة في الإنسان بدأ من داخل الكاتب، من حياته الخاصة. لقد جهد تشيخوف طوال حياته في أن يحرر نفسه من العبودية، ويعتق أفكاره من الرق الذي يسيطر على حياة مجموعة كبيرة من الكتاب الذين عاصرهم الكاتب. ولم يستطع تشيخوف أن يحقق ذلك إلا بعد أن طرد العبودية بدمائها الفاسدة من داخله، ولاشك أن نضال الكاتب من أجل أن يحرر الإنسان من دماء العبودية، ويعتق نفسه من الرق ارتبط بإيمانه بالمستقبل وبحثه عن الخير. كتبت الباحثة السوفيتية مارجاريتا فاسيليفنا : " تطلع تشيخوف في السنوات الأولى من تجربته الإبداعية إلى أن يعثر على هذه الأسس الإيجابية أو تلك في هذه الحياة الذليلة التي تمتهن الإنسان كل يوم. وظهرت عند الكاتب رغبة أكيدة في أن يبرز هذا الجانب الإيجابي، وأن يدل الناس عليه وأن يبعث في أرواحهم الأمل في إمكانية ماهو رائع، جدير بالإنسان (٥) ". هذه الكلمات الصادقة ترتبط بما كتبه مدير المسرح السوفيتي جيورجي توفستو نوجوف في دفتر زيارات متحف تشيخوف في يالطا : " حين يدخل الإنسان هذا المكان، يبدأ التفكير بحياته، خاصة حين يدرك أنه فقد شيئا مهما جدا. ربما كانت حياة تشيخوف المتناسقة المنسجمة وتفاؤله العميق هما اللذان يجعلان الإنسان يفكر على هذا النحو ".

كتب تشيخوف في عام ١٩٠١ م إلى أولجا كنيبر، يبدى رأيه في الكاتب الروسي ليونيد أندرييف : " فيه قليل من الصدق، قليل من البساطة، ولهذا يصعب جدا أن نتعود عليه ". وكتب إلى جوركي عام ١٩٠٢ م : " يفتقر أندرييف إلى البساطة، وتذكرنا عبقريته بتغريد بلبل اصطناعي". على هذا النحو تكون البساطة والصدق القاعدة الواسعة التي قامت على أساسها تجربة تشيخوف الإبداعية. تشيخوف يكتشف في تجربة ليونيد أندرييف غياب الشيء الذي يبحث عنه ويجده في تجربته الخاصة، افتقار أندرييف إلى البساطة والصدق يدل على عدم تكامل عبقرية هذا الكاتب. من هنا يلتحم الطابع الإنساني والصفات الديمقراطية الحقة في إبداع تشيخوف، إيمانه بالمستقبل وبحثه عن الخير، تفاؤله العميق، بالصدق والبساطة التحاما عضويا، البساطة التي تختفي خلفها مهارة فنية معقدة للغاية.

-٦-

ولابد أن نشير هنا إلى أن تشيخوف قد أتم المرحلة الكلاسيكية في تطور الواقعية النقدية في الأدب الروسي، على أن هذا لا يعني أن الكاتب يطور هذه المدرسة، يستكمل جوانبها، يختتمها ليس إلا. تشيخوف يكتشف طرائق جديدة، معاني ووجهات متعددة في داخل هذه المدرسة، يبدأ أدب القرن العشرين، يفتتح آفاقا جديدة في هذا الأدب، ويطل على قرننا الحالي من مدرسته التي ينتمي إليها كثير من كتاب عصرنا في مختلف بقاع العالم.

كتب الناقد فولجسكي، معاصر تشيخوف: "كثيرا ما يقولون إن تشيخوف حلقة ختامية، كلمة أخيرة في مدرسة الأدب الروسي التي نبعت من جوجول، وإن في تشيخوف تنغلق دائرة التطور الأدبي الذي بدأه جوجول. على أن تشيخوف ليس نقطة أخيرة لاغير وإنما نقطة انطلاق أيضا"... "تشيخوف ليس نهاية لاغير وإنما بداية كذلك". ولعل هذا الشيء يمنح تجربة تشيخوف الإبداعية مكانة متميزة في عصرنا، ويلفت النقاد والدارسين إلى هذه التجربة.

الهوامش

(١) روسكين. أ. ي : أ. ب. تشيخوف، ص (٢٤١).

(٢) سكافتيموف. أ. ب : البحوث الأخلاقية للكتاب الروس، ص (٤٠٤).

(٣) خرابتشينكو. م. ب : الإبداع الفني والواقع الاجتماعي، ص (١٨١).

(٤) جروموف. م. ب: عالم تشيخوف الفني، في كتاب : أ. ب. تشيخوف. مختارات، ص (٣٦٦).

(٥) كوزنيتسوفا. م. ف : تشيخوف جوانب موهبة عظيمة، ص (٢٠٠).

الفصل
الأول

1

تشيخوف ...
الفنان والإنسان

الفصل الأول
تشيخوف... الفنان والإنسان

-١-

كتب تشيخوف: " إني أخاف من أولئك الذين يبحثون عن اتجاه فيما بين السطور وأيضا من أولئك الذين يصرون على اعتباري ليبراليا أو محافظا...إني لست ليبراليا ولا محافظا، لست ممن يؤمنون بالتقدم التدريجي، ولست راهبا، ولا شخصا غير مبال. إني أحب أن أكون فنانا حرا ولا شيء أكثر من ذلك، وإني لأشعر بالأسف أن الله لم يمنحني القدرة لكي أكون كذلك ".

الحرية التي يبحث عنها تشيخوف هنا تعني أن يفضح المجتمع الذي عاش في وسطه فضحا قاسيا دون رحمة، أن يدين الواقع جملة وتفصيلا. والحقيقة أن تشيخوف استوعب الحياة الروسية في أخصّ خصوصيتها، غرق في هذه الحياة حتى أذنيه وسبر الواقع الاجتماعي وعرف مجتمعه حق المعرفة، واستطاع أن يكشف عن أوجاع الناس في روسيا القيصرية، وصورهم وهم يسقطون في الحضيض ضحية أوضاعها الشاذة، أبان في وضوح وموضوعية كيف يتسلل الكسل الروحي إلى داخل نفوسهم، يقبع في ضمائرهم، يتركهم بعد أن ينضب ماء الحياة في تطلعاتهم ويجف اخضرار الأمل في طموحاتهم. ويلجأ تشيخوف في كثير من أعماله الأدبية إلى استخدام المشاهد التي تدل على الشعور بالعجز والإحساس بفقدان القدرة على التغيير أو مجرد التطلع إلى الأفضل كي يكشف عن الانحدار الخلقي والاجتماعي الذي حل بالروح البشرية في ظل الاستبداد والعجز والفاقة.

كثير من أبطال تشيخوف يسيطر الملل على حياتهم، وتضحي الكآبة والسوداوية هي الغالب في أجوائهم الاجتماعية والنفسية، يسقط بعض أبطال الكاتب ضحية الواقع الذي يعطل حركة الأرواح البشرية، يلجأون إلى الشراب محاولة منهم التخفيف من حدة هذا السقوط، ويقع أفضل أبطال الكاتب في أسر الواقع الاجتماعي الكئيب الذي دعا الكاتب إلى تغييره دون أن يشير إلى كيفية التغيير والطريق التي تؤدي إليه.

تشيخوف الكاتب المفكر ينقل نماذج من حياة الناس في روسيا القيصرية، يعرض نماذج من الشخصيات، نماذج من الحياة التي يخوضون غمارها، بعضهم غارق في أنانيته وبخله الشديد، منغمس في لعب ولهو، بعيد عن الحياة الاجتماعية، يقضي وقته في لعب الورق غير مكترث بمن حوله، بالحياة التي تتحطم أمامه، بعضهم الآخر يغرق في خلافات هامشية ودسائس منحطة يكشف الكاتب خلالها عن تفاهة كثير من السادة النبلاء الذين يعيشون على هامش الحياة، يثرثرون ويركضون خلف الكسب الرخيص والزيجات الرابحة.

تشيخوف يدين في قسوة بالغة الطفيليين الذين يبحثون عن سحت الموائد، يعري أولئك الذين يتزوجون بدافع المصلحة، يهرعون خلف الفائدة المادية، خلف الأرباح التي يجنونها من الصداق، يجدون في كل هذا أساس الحياة الزوجية، ويكشف عن الغباء الروحي في كثير من شخوص أقاصيصه ومسرحياته.

كتب تشيخوف إلى سوفورين في ٣٠ ديسمبر ١٨٨٨م: "أقول لك مخلصا، صادقا إن هؤلاء الناس لم يولدوا في رأسي من زبد البحر أو من أفكار سابقة أو من "الذهن" أو مصادفة. إنهم حصيلة ملاحظتي ودراستي الحياة...وأنا أشعر بأنني لم أكذب ولا سنتمترا واحدا ولم أبتدع قيد شعرة". ولعل في هذا تكمن واقعية تشيخوف.

الناس في أعمال تشيخوف يصابون بالانحدار الخلقي والتشوه الاجتماعي بفعل الظروف المحيطة بهم. الأنانية والانزواء في حدود الذات هي إحدى الصفات التي يمتاز بها رجال الطبقة الإقطاعية. إنهم تافهون حتى القرف، أنانيون حتى السأم، يقضون حياتهم صباح مساء منغمسين في توافه الأمور، يفكرون في شؤونهم الوقتية العابرة، لايستطيعون أن يحددوا لأنفسهم أهدافا ومبادئ يبلغون بها معنى الحياة، يرزحون تحت وطأة العجز الروحي، يلجأ كل واحد منهم إلى الانغماس في ذاته المريضة يحاول أن ينقذ نفسه من السقوط، يقع في وهدة الانحدار، تتحطم قواه تحت ضربات العبث الساخر وقسوة الحياة الاجتماعية وقتامة الواقع المحيط به.

كتب ليف تولستوي: "الفنان إنسان غير عادي، وينماز عن غير الفنان بقدرته على أن ينقل عدوى مشاعره إلينا، أن يمسك على الدوام سلطته الفنية تحت التنويم المغناطيسي، ويحمل إلى نفوسنا قوى عبقريته الخفية في العالم الذي يصوره. تشيخوف، مثلا، من هذا النوع، وعندما أقرأ تشيخوف يبدو لي أنني أرى أبطاله وأسمع أصواتهم أيضا".

على أن تشيخوف لم يحصر تجربته الإبداعية في تصوير الجانب المأساوي المظلم من حياة روسيا القيصرية، فقد زخرت أعماله بالأمل العظيم والتفاؤل الكبير الذي يدفع الإنسان إلى إعادة صياغة الحياة، إلى تغيير الواقع. كتب ك.س. ستانيسلافسكي: "كما أن اللون القاتم ضروري من أجل إبراز اللون الفاتح، فإن الجوانب المعتمة في الواقع وظروف الحياة التي صورها تشيخوف ضرورية من أجل إظهار الآمال والأماني المضيئة".

وهذا يدل على أن خلف القسوة التشيخوفية في تصوير الواقع الاجتماعي يكمن تطلع الكاتب إلى تجاوز هذا الواقع القائم، حرصه على حياة أفضل. ويبدو أن تشيخوف كان فنان التناقضات الحادة والمفارقات البسيطة المدهشة في آن واحد. ولعل هذا الشيء دفع الباحثة السوفيتية بولوتسكايا إلى أن تكتب: "بيد أننا إذا اعتبرنا الطابع الفاتح هو العامل الأساسي في تجربة تشيخوف الإبداعية، فإن هذا يحرمنا من إمكانية معرفة إدراك الفنان المعقد للواقع الذي

عاصره [1]". تشيخوف على هذا الأساس فنان الحياة بكل جوانبها المتعددة إذ إننا "نفقر العالم الذي أبدعه تشيخوف إذا اعتقدنا أن لون العصر الرئيس الذي انعكس فيه هو اللون المعتم [2]".

لقد أراد تشيخوف أن يقول للناس: "انظروا كيف تحيون حياة سيئة مملة، فأهم شيء أن يفهم الناس ذلك، وعندما يفهمون سيشيدون حتما حياة أخرى أفضل. ولن أراها، ولكني أعرف أنها ستكون حياة مختلفة تماما لاتشبه هذه الحياة وطالما لم تحل فسوف أظل أردد للناس مرة بعد مرة فلتفهموا كيف تحيون حياة سيئة مملة".

تجربة تشيخوف الإبداعية تكشف هذا الجانب الوضيع والمريض في حياة الناس، تقدم إلى البشر حياة أخرى يسعى الكاتب إليها، يعمل على إيصال بعض معانيها إلى الناس. تشيخوف وضع تجربته الإبداعية في عمق الحياة الاجتماعية، واقتحم عالم الناس مبينا أنهم يعيشون "حياة سيئة مملة". أبان الكاتب هذه الحياة السيئة المملة وعراها من جميع جوانبها، نفذ إلى أعماقها وترك أمر تغييرها لهؤلاء الناس الذين آمن بهم كل الإيمان، وآمن بقدرتهم على تشييد حياة أخرى أفضل. وفي هذا يكمن موقف الكاتب الإيجابي من الحياة والناس، اتجاه تشيخوف الذي يبحث عنه النقاد بين السطور. من هنا يحزّ في نفس تشيخوف أن ينعت بأنه "شاعر الغروب والعتمة" وأنه "لامبدئي" يدعو إلى الكسل الروحي. كتب تشيخوف: "أنتم تكتبون أن مثلي الأعلى-الكسل، لا ليس الكسل.

إنني أعاف الكسل كما أعاف ضعف وخمول الحركات الروحية. لم أتحدث معكم عن الكسل، وإنما عن الفراغ، وقلت أيضا إن الفراغ ليس مثلا أعلى، وإنما هو جزء من الشروط الضرورية للسعادة الشخصية".

أحب تشيخوف روسيا وإنسان روسيا فعمد إلى توضيح مأساة حياة هذا الإنسان، ووقف بالإنسان الروسي على أسباب هذه المأساة وحثه على تجاوز مأساته والتغلب عليها ودعا إلى أن يكون "كل شيء جميلا في الإنسان، الوجه والثياب والروح والأفكار".

- ٢ -

إيمان تشيخوف بالإنسان جعله يدعو إلى رحابة الحياة الإنسانية وسعة الضمير الإنساني: "الإنسان ليس بحاجة إلى ثلاثة أرشين من مساحة الأرض أو إلى ضيعة، وإنما إلى كل الكرة الأرضية، إلى كل الطبيعة، حيث يستطيع في هذا الفضاء الرحب أن يظهر كل خصائص وصفات روحه الحر". ولعل في هذه الكلمات التشيخوفية يكمن بحث الكاتب عن حياة أخرى أفضل.

تشيخوف آمن بقدرة الإنسان الروسي على إعادة بناء روحه والمجتمع الذي يحيط به، وتطلع من خلال الواقع المأساوي القائم إلى واقع آخر، إلى حياة مشرقة سوف تشمل روسيا والعالم من حوله.

كتب أفدييف مدير متحف تشيخوف التذكاري في ميليخوفو: "هنا في ميليخوفو عاش تشيخوف محاطا بالطبيعة الروسية والناس الروس الذين آمن تشيخوف بصلابتهم وغناهم الروحي بلا حدود".

ولعل قسطنطين فيدين يكشف عن معنى من معاني إبداع تشيخوف الذي "رأى في شعبه رؤية واضحة جلية الناس الأصحاء المحبين العمل، الأقوياء ووجد فيهم السند الدائم في إيمانه بأن الحياة الروسية لابد أن تصبح جميلة وسعيدة". هذا المعنى يتضح في كلمات مكسيم جوركي الصادقة الموهوبة عن تشيخوف، يرى جوركي أن في كل قصة قصيرة جديدة تتوطد عند تشيخوف "نوتة قيمة وضرورية لكل واحد فينا - نوتة الانتعاش والحب نحو الحياة".

ولعل الكتاب الروس والسوفيت وبعض الأدباء الأجانب، على اختلاف مستوياتهم الأدبية وفهمهم تجربة الكاتب، قد أشاروا إلى الجانب الإيجابي في تجربة تشيخوف الإبداعية، قدرة هذه التجربة على استكناه المستقبل السعيد الذي لابد أن يظلل روسيا وإنسان روسيا، قدرة هذه التجربة على أن تصبح ملكية عامة.

أهدى الكاتب الدانمركي هرمان بانج روايته "بلا وطن" التي صدرت عام ١٩١١م في ترجمتها الروسية إلى تشيخوف، كتب: "أهديها إلى رجل أكن له حبا يفوق كل ما أكنه لأي كاتب روسي آخر...لقد لمس أعمق جذور الشعب وشاطره آلامه... قدم إلى الشعب كل ما خلقت عبقريته، وفي كل ما خلقت كان قلب الشعب ينبض...فما لعظمة أعماله مرجع غير إنسانيته...لقد امتد صوته الحلو بعيدا، عبر حدود روسيا". ويرى ليونيد ليونيف أن الناس بعد قراءة تشيخوف "يصبحون في روسيا أفضل وأشرف"، ويرى أليكسندر فادييف في أعمال تشيخوف "تجاوبا عميقا مع المستقبل".

وقد أشار الناقد الروسي ياروفيتسكي إلى هذا المعنى نفسه، عندما كتب : "يوجد عند تشيخوف صفحات من الإيمان العميق بإمكانية السعادة البشرية وكذلك بإمكانية تحققها".

تجربة تشيخوف الإبداعية تمتلك اتجاها واضحا محددا، يبدو الكاتب فيها، ذلك الفنان الذي ينقل الواقع في صدق لانظير له، يحدد في هذه التجربة مسؤولية الفنان تجاه نفسه، تجاه الواقع.

لعل رسالة تشيخوف إلى كيسيلوفا توضح هذا الاتجاه الذي لم يستطع بعض النقاد أن يعثر عليه في أدب هذا الفنان الواقعي المدهش. كتب تشيخوف في بداية تجربته الأدبية عام ١٨٨٧م : "الأديب...إنسان ملزم، عقد إتفاقا مع وعي واجبه وضميره، لايمكن أن يتراجع عن الشيء الذي بدأ به، ومهما شعر بالرهبة، فهو ملزم بأن يتغلب على تأففه، وأن يلوث مخيلته بأوساخ الحياة...".

تشيخوف في الواقع لم يلتزم في حزب معين، ولم يدخل في نطاق سياسي محدد، ولكنه

التزم للوطن بأكمله. من هنا جاءت الملامح المشرقة المتفائلة التي نجدها في كثير من أعمال الكاتب الأخيرة. نقرأ في "الشقيقات الثلاث" : "سيمضي الزمن ونرحل إلى الأبد وسينسى الناس وجوهنا وأصواتنا وعدد الأجيال التي جاءت بعدنا ولكن عذابنا سينقلب سعادة لمن يأتون بعدنا... فيأتي يوم تخيم فيه السعادة والسلام على الأرض، وعندئذ سيذكرنا الناس بكلمات الشكر الطيبة". نقرأ في "بستان الكرز" : "سنغرس لنا بستانا جديدا أكثر روعة من هذا، وسترينه وستفهمين، فتغمر روحك فرحة هادئة، فرحة عميقة كالشمس وقت الغروب، فتبتسمين"، "وداعا حياتنا القديمة! مرحبا بالحياة الجديدة!". ونقرأ في "العروس" : "أما نادية فكانت تتجول في البستان وتسير في الشارع وتتطلع إلى البيوت والأسوار الرمادية، وخيل إليها أن كل مافي المدينة قد شاخ منذ زمن بعيد وانتهى، وأن كل شيء ينتظر النهاية، أو بداية شيء ما فتي وطازج. آه لو تأتي سريعا هذه الحياة الجديدة الصافية، عندما يصبح بالإمكان أن تحدق في عيني قدرك مباشرة وبجراة، وتحس بأنك على حق، وتصبح مرحا وحرا ! نعم سوف تأتي هذه الحياة عاجلا أم آجلا".

هذه النغمة الطيبة المتفائلة أصبحت هي الخط الرئيس في أعمال تشيخوف الأخيرة. في الحقيقة تشيخوف يمتلك عبقرية فنية نادرة ارتفعت به عن الالتزام الضيق الذي كان يحاول بعض النقاد أن يدفع تشيخوف إليه. وقد مكنته هذه العبقرية من أن يلتقط أدق أجزاء الحياة الروسية. ولعل صوفي لافيت قد استطاعت أن تعثر على الجانب المهم في تجربة تشيخوف حيث تقول: "روسيا عند تشيخوف واقعية أكثر، محددة أكثر، واسعة أكبر مما في نتاجات جريبويدوف، جوجول، تورجينيف أو تولستوي". أجل تشيخوف يتوخى الصدق الموضوعي، الدقة الفنية في نقل صور من التجارب البشرية في عصره، ذلك العصر الذي عاش وعمل فيه تولستوي، سالتيكوف - شيدرين، تشايكوفسكي، ريبين، مينديلييف وغيرهم.

ويبدو أن تشيخوف كان يدرك أهمية موهبته الأدبية، ويضع عبقريته الفنية في خدمة الإنسان، يرى أن الأدب دفاع عن الإنسان، دفاع عن الإنسانية في الإنسان، ولعل هذا الشيء قد جعل تشيخوف يرى الفن أعلى من الحب والسياسة والطب أو على الأقل يكمن في الفن بعض المقومات التي يفتقر إليها الحب والسياسة والطب. يرى الكاتب أن "إيجابية الفن تكمن في كوننا لانستطيع أن نكذب فيه...إن الكذب ممكن في الحب، في السياسة، وفي الطب يمكن خداع الناس...ولكن لايمكن الخداع في الفن".

تشيخوف فنان في تعامله مع الناس، فنان في تعامله مع الواقع الاجتماعي، فنان في تعامله مع الحب والسياسة والطب والأصدقاء والأشياء من حوله، ولعلنا نكتشف تشيخوف الفنان في صورة كاملة في ذكريات معاصريه، تلك الذكريات التي تتناول الكاتب من جوانب عدة. كل واحد من هؤلاء، المعاصرين قد ترك مادة ثمينة تساعد الباحث على أن يتوغل في عمق أفكار

الكاتب وأحاسيسه، مشاعره، تقلبات هذه الأحاسيس والمشاعر حسب الظروف التي يخضع لها الكاتب.

- ٣ -

بيد أن تشيخوف الفنان يمتلك رؤية عميقة تنفذ إلى العالم المحيط به، تتوغل في عمق الأشياء، تتعمق الظواهر الاجتماعية والمواقف الإنسانية المختلفة. أضف إلى ذلك قدرة تشيخوف على الملاحظة الدقيقة "رصد الأشياء الصغيرة والعادية" التي ربما لايأبه بها كاتب آخر. ولعل الباحث في تراث الكاتب يجد أن تشيخوف أكثر من غيره قد التفت إلى حقائق الحياة اليومية العادية، إلى أجزائها المتناثرة هنا وهناك، تلك الحقائق والأجزاء التي لو جمعت في لوحة فنية واحدة لقدمت إلينا الحياة الروسية بكل تفاصيلها. ويبدو أن هذا الشيء نفسه قد دفع كاتبا معاصرا لتشيخوف إلى القول: "لو أن روسيا، فجأة، وبمعجزة ما، انمحت عن وجه الأرض، فإنه يمكن من خلال أقاصيص تشيخوف أن نعيدها من جديد بأدق تفاصيلها(٣) "

تشيخوف الكاتب الروسي صور حياة شعبه ورسم مجتمع روسيا، عكس ثقافة هذا المجتمع وتفكيره وقضاياه الملحة في أقاصيصه وقصصه ومسرحه ورسائله ومذكراته. بيد أن تشيخوف وهو يصور حياة المجتمع في روسيا قد صور حياة العالم من حوله وتجاوز حدود روسيا ليصل إلى رحاب العالمية والإنسانية، يدخل تاريخ الأدب العالمي كاتبا مجددا وعظيما في تراث الواقعية النقدية. لقد كان تشيخوف كاتبا إنسانيا عالميا لأنه كان روسيا جوهريا في معالجة قضايا الحياة الاجتماعية في بلده. ولعل هذا الإخلاص القوي للمجتمع الذي عاش فيه الكاتب هو الذي جعل مؤلفاته تتجاوز حدود الزمان والمكان وتخرج عن الإطار المحلي وتصبح ملكية عامة في الحياة الأدبية الحقة. يرى قسطنطين فيدين أن تشيخوف " حلم بالإنسان ذي الأخلاق النقية الصافية وبالحياة التي يغدو العمل القويم سيدها، وبالعالم المفهوم كسعادة شاملة للجميع " ويؤكد توماس مان أن فن تشيخوف ينتمي إلى "أقوى وأفضل ما أعطاه الأدب الأوروبي". أجل، لقد كتب تشيخوف نفسه يقول : " أكره الزيف والظلم بكل أشكالهما... أقدس أقداسي - الجسد الإنساني، الصحة، العقل، العبقرية، الإلهام، الحب والحرية المطلقة، التحرر من سطوة القوة ومن الكذب".

تجربة هذا الفنان الإبداعية تمضي إلى أبعد من ذلك، إنها لاتعيش في أطر عصرها الذي أوجدها وإنما تتجاوز هذا العصر لتصبح ملكية لكل العصور. ولاغرو، فقد مضى على تجربة هذا الفنان الأدبية قرن وربع وهي مازالت تعيش بين الأجيال المختلفة، كل جيل يرى أن هذه التجربة تخصه وكأنها كتبت له وحده، عنونها الكاتب إليه، تعالج قضاياه الحيوية ومشاكله اليومية المتدفقة على صعيد الحياة الاعتيادية، وتطرح عليه المسائل الجوهرية الملحة في حياته وتساعده على أن يكتشف الشيء الجوهري في هذه الحياة. هذا الجيل يكتشف في تجربة الكاتب

ماعجز أن يكتشفه الجيل الذي سبق أو مالم يجده في تجربة تشيخوف. على هذا الأساس تكتسب تجربة تشيخوف مضامين جديدة ومعاني متعددة تختلف في كل مرحلة من مراحل حياتها بين الأجيال عما سبق في كثير من اتجاهاتها وأسسها. كل جيل يتعرف إلى هذه التجربة يضيف إليها شيئا من معارفه وتجاربه، فتبرز قيم جديدة ومثل أخرى تختلف عن السابق داخل هذه التجربة، وفي الوقت نفسه تتساقط بعض القيم والمثل والمعاني التي لم تعد تتلاءم مع حياة هذه التجربة في هذه المرحلة أو تلك.

لقد لاحظ ستانيسلافسكي " أن مؤلفات أولئك الذين يشكلون علامات الطريق، مثل تشيخوف، سوف تتخطى الأجيال وليست الأجيال هي التي ستتخطاها... إن فصل تشيخوف لم ينته بعد، ولم يقرأ بعد كما يجب...[٤]". هذه الملاحظة الدقيقة أثبتت نفسها على صعيد الواقع، فلم تصبح تجربة تشيخوف وفتوحاته الأدبية أسيرة الواقع والظروف التاريخية الاجتماعية التي ساعدت على إيجادها، وإنما تحققت هذه الفتوحات الأدبية بعيدا عن هذا الواقع وطافت بقاع الأرض وتلبست عدة لغات بعيدة عن اللغة التي احتوتها في بداية حياتها. من هنا أصبحت لأعمال الكاتب حيوات متعددة، كل شعب، وكل لغة تجد فيها حياتها الخاصة، كل أديب وكل كاتب يجد فيهامعنى من معاني الإبداع الإنساني والفني.

كتب ب. أ. لافرينيوف أن تشيخوف قد أصبح "المعلم الحق للحقيقة والطهارة الإنسانية" في حياته، وهذا الاعتراف الصادق يضع أمام الباحث كلمات مكسيم غوركي في ذكرياته عن الكاتب، تلك الكلمات التي نفذت إلى صميم تجربة تشيخوف واستخلصت أهم مافيها "لم يفهم أحد كأنطون تشيخوف بمثل هذا الوضوح وهذه الدقة الطابع المأساوي لنثريات وصغائر الحياة، ولم يستطع أحد قبله بمثل هذا الصدق وهذه الصراحة أن يرسم للناس لوحة حياتهم البائسة والمعيبة بشكل فاضح. كانت التفاهة عدوه على الدوام : كافح ضدها طوال حياته، سخر منها وصورها بقلمه اللاذع الجاد كاشفا عفنها حتى هناك حيث بدا من النظرة الأولى وكأن كل شيء قائم بشكل سليم وجيد ومريح إلى حد الروعة". تشيخوف لم يترك بصماته واضحة على الأدب السوفيتي وحده " تشيخوف، بالنسبة لنا، نحن المسرحيين، لم يكن صديقا حميما فحسب، وإنما معلم أيضا... من من كتاب المسرح السوفيت، لم يقع تحت تأثير تشيخوف[٥] " وإنما " تأثير تشيخوف على الأدب الجديد والفن الصيني هائل في الحقيقة [٦] ".

ماالذي يجعل هذه التجربة حية لاتموت، تنتقل من شعب إلى آخر، ومن جيل إلى آخر؟ ماالذي يميز هذه التجربة عن غيرها؟ وما الذي يجعلها تحظى بهذه الشهرة وهذا الاهتمام المنقطع النظير من قبل كتاب وأدباء من مختلف الشعوب ومختلف الأجيال؟.

الحقيقة إن أبطال تشيخوف وشخصياته الذين كتب عنهم ماتوا منذ زمن سحيق جدا في وطنه الأم، فلم يعد البدين أو النحيف حيا يرزق، وانقضى إلى حد ما بريشيبيف وولى من غير

رجعة لابتيف وتحطمت الظروف التي أوجدت الحرباء وشارلوتا ونيوخين زوج زوجته ولوباخين وغيرهم. إذن ماالذي تبقى في هذه التجربة ؟ تشيخوف وهو يرسم عالم هذه الشخصيات والظروف المحيطة بهم تطلع إلى الكشف عن السلوك الإنساني، عن التصرفات الإنسانية، عن العلاقات الإنسانية التي كان أبطال أعماله يديرونها وينفذون أهم مافيها من تطلعات ورغبات وحاجات إنسانية ملحة في جوهر التكوين البشري. أضف إلى كل هذا أن مهارة الكاتب الفنية، أبعاد أسلوبه وخصائص فتوحاته الأدبية لاتزال موضع البحث والكشف عن أسرارها الجوهرية.

على أن المنحى العام، منحى هذه العلاقات الإنسانية التي جسدها الكاتب خلال أبطاله الذين عاش بينهم تظل هي الطابع العام الذي يجمع بين مختلف الشعوب إلى حدّ ما، ويفرق بينها إلى حد ما وهو ما يخلق هذه الحيوات المتعددة في تجربة الكاتب، أضف إلى ذلك أن آمال شخصيات الكاتب وتطلعاتهم، أحلامهم بالمستقبل الإنساني السعيد، روح التمرد والطموح الذي يغزو قلوب كثير من أبطال تشيخوف هي الأساس الذي يهب هذه التجربة حياة دائمة. توماس مان يرى أن أقاصيص تشيخوف "مشبعة بالحزن الحاد وجموح التمرد، وهذا طموح وسعي نحو واقع آخر أفضل، ومن أجل حياة أكثر صفاء وصحة وجمالا وخيرا ومجتمع إنساني عقلاني سليم"، ولعل هذا السعي وهذا الطموح هو الذي يمنح هذا الفنان وتراثه شرعية تحققهما وانتقالهما من جيل إلى آخر. ولعل أبطال تشيخوف لا يزال معظمهم يعيش في واقع هذا الشعب أو ذاك. وليست هذه التطلعات الإنسانية والحاجات البشرية الملحة التي عكسها الكاتب في إبداعه، وهذا السعي والطموح إلى حياة أفضل وحدها تحقق هذا الانتقال وتنجز هذه الحيوات المتعددة في فن تشيخوف. كتبت الباحثة السوفيتية م. ف. كوزنيتسوفا "أن كثيرا من الحقائق عن حياة هذا الكاتب قد جمعت، ودرست تواريخ كتابة أعماله الأدبية درسا عميقا، واكتشفت بعض من الوثائق التي لم تكن معروفة من قبل للنقاد وعلماء الأدب. أما مايتعلق بالكشف عن أسرار كلمة تشيخوف الفنية، على الرغم من ظهور مجموعة من المؤلفات الجيدة، فهناك نقص كبير في هذا المجال. كثير من هذه الأعمال عبارة عن فرضيات (دائما ماينفي بعضها بعضا) ملاحظات شخصية، مقدمات وأحاديث عامة[٧]".

على هذا الأساس يظل البحث عن كلمة تشيخوف وأسرارها الغنية العميقة محور كثير من الدراسات والأبحاث، ومركز كثير من الآراء والتأملات. يرى بريستلي أن "تشيخوف بموهبته السحرية حرر الكاتب المسرحي المعاصر من القيود، من الشرطية". وأعلن الأمريكي المتخصص في الدراسات المسرحية فريدلي أن "تشيخوف وستانيسلافسكي قد غيرا كل مجرى التفكير المسرحي المعاصر". كتاب وعلماء في الدراسات الإبداعية المختلفة يتطلعون إلى تجربة هذا الكاتب ويحرصون على استيعاب معانيها، كل يدخل إليها من زاوية معارفه وعلومه وبالقدر الذي تسمح به إدراكاته العلمية. وهذا يدل على قدرة هذه التجربة على أن تعيش في مختلف العصور حسب ماتسمح به الدراسات المتوفرة في تراث صاحب التجربة وتراثه الفني.

- ٤ -

وهناك قضية أخرى ذات أهمية عظيمة في حياة الكاتب وإبداعه، تجربة تشيخوف الإبداعية قامت على قاعدة واسعة، على خلفية أدبية هائلة يقف في مقدمتها بوشكين، جوجول، تورجينيف، دستويفسكي، تولستوي، الكتاب الواقعيون الذين أسسوا الأدب الواقعي الروسي، وطوروا أصول هذا الأدب في الأدبين الروسي والعالمي. تجربة تشيخوف الإبداعية تصبح مفهومة واضحة في ضوء ربطها بتجارب وخبرات هؤلاء الكتاب الكبار في تاريخ الأدب العالمي. تشيخوف استوعب تجارب هؤلاء الكتاب وأدرك أجمل مافيها واستخلصها لنفسه، لكنه في الوقت نفسه أدرك الجوانب الباهتة وتجاوزها ونقد النواحي الضعيفة في هذه التجارب والخبرات إن وجدت.

ومن المميز أن انطون تشيخوف لم يحصر ثقافته داخل أطر الأدب الروسي وحده، وإنما انطلق يستوعب أجمل ماكتبته الأقلام الأدبية في تاريخ الثقافة العالمية، فقد وقف الكاتب على تراث موباسان الذي كان تشيخوف يقدره حق قدره، وعرف زولا وما أحدثه من تطور في الأدب الواقعي، بالرغم من خروج هذا الكاتب عن خصائصه في بعض الجوانب، قرأ إبسن وحضر في ساحة المسرح الفني يشاهد بعض العروض المسرحية، وَيراقب التدريبات على مسرحيات هذا الكاتب الذي كان تشيخوف لايحبه ويرى أنه "لايعرف الحياة"، اطلع على تراث جاوبتمان الذي كان تشيخوف يحترمه ويحبه كل الحب، وتثير مؤلفاته المسرحية دهشته، واستوعب بعض آثار ميترلينك وكان يوصي بعرض مسرحياته على خشبات المسرح الروسي. هذا هو تشيخوف وهذه ثقافته التي كانت حصيلة تاريخ متكامل في الثقافة العالمية. ولعلنا نلاحظ في رسائل الكاتب اهتمامه بمعاصريه وبالماضي القريب أكثر من اهتمامه بالماضي البعيد وإن كان لايغيب عن وعي الكاتب أهم آثاره وأجملها.

ويجد الباحث محاكاة هجائية كتبها تشيخوف في بداية حياته الأدبية في روايات فيكتور هوجو وجول فيرن. وهو مايتطلب معرفة دقيقة واعية بأساليب هذين الكاتبين وطرق إبداعهما. على هذا الأساس جمع تشيخوف في ثقافته الفنية -الأدبية إبداعا فنيا متكاملا ينتمي إلى أجمل العصور. ويستطيع الباحث أن يضيف أسماء أخرى إلى حصيلة الكاتب الثقافية بالرجوع إلى رسائله التي تكشف عن عمق ثقافة هذا الفنان الواقعي الكبير.

تشيخوف الكاتب الواقعي يحدد سقوط الإنسان بظروف الحياة الاجتماعية ويظهر الترابط الوثيق بين الإنسان والحياة التي تحيط به، لقد كشف الكاتب الواقع في أدق تفاصيله وعرى جوانب الزيف في حياة الناس، وصور مآسيهم على أنها نتاج الحياة الاجتماعية القائمة ونتاج النظام الاجتماعي القائم. وصور الكاتب أبطال أعماله المختلفة في ظروف تاريخية اجتماعية محددة، وفي زمان ومكان محددين يعيشون فيه ويقاومون هذا الواقع

ويطمحون إلى تغييره. على هذا الأساس نحن نرى أن الذين ينسبون تجربة تشيخوف الإبداعية إلى المدرسة الطبيعية (ناتوراليزم) يجافون الحقيقة، لايعرفون جوهر هذه التجربة، ويجهلون أهم خصائصها الفنية والموضوعية.

أعمال تشيخوف الفنية تمثل ظاهرة جديدة ومرحلة متطورة داخل المدرسة الواقعية النقدية، وهي تشكل امتدادا بين مدرستين أدبيتين في تاريخ الأدب العالمي، المدرسة الواقعية النقدية، والمدرسة الواقعية الاشتراكية.

تشيخوف في تجربته الإبداعية وضع المدرسة الواقعية النقدية في مفترق طريقين: الأول يقود إلى ضرورة إحداث مدرسة جديدة في الأدب الواقعي، فكانت الواقعية الاشتراكية، الثاني يعني الدوران حول الواقعية النقدية نفسها أو استحداث طرق جديدة تتمحور في أطرها وأساليبها المعروفة. على أن الوقت "فترة ماقبل العاصفة" كان يتطلب أدبا جديدا وطرقا أخرى مختلفة ينطلق فيها البطل الأدبي نحو تحقيق غايات بعيدة لايدركها بطل الواقعية النقدية الذي يطمح، يأمل، يقاوم الظروف، يندفع بفعل روح التمرد والانتفاضة ولا يحقق شيئا يذكر. قوى تشيخوف الروحية الإبداعية، تراث الكاتب الأصيل، التجديد الذي أبدعه في مجرى الواقعية النقدية كان بعض مصادر تشكل الواقعية الاشتراكية في الأدبين الروسي والعالمي.

المدرسة الطبيعية وهي تسعى إلى تصوير الواقع أو طبيعة الحياة وتحاول أن تفهم هذا الواقع وهذه الطبيعة وتفسرهما، ترد هذا الواقع وهذه الطبيعة إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق وسيطرتها على مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا في الحياة، وتتجنب تفسير العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس. لقد اعتمدت هذه المدرسة على تعميم نتائج التجارب والأبحاث العلمية، واختلقت اختلاقا كبيرا كثيرا من شخوصها ونماذجها وأخضعتها لهذه التجارب والأبحاث التي لا تقف على حالة واحدة، وتختلف في نتائج تطبيقاتها العملية من فترة إلى أخرى لقد أصبح الإنسان في بعض هذه الأعمال مشوها مسخا لايمكن العثور على جوهر الفرد الحق الذي أصبح حيوانا في مفاهيم بعض هذه الأعمال. هذا الشيء لانجده في تجربة تشيخوف الإبداعية الذي قدس في الإنسان إنسانيته وعرف له حقه في الحياة السعيدة الخالية من الشوائب والأذى الذي يمسخ الإنسان ويشوهه ويسحق شخصيته ويمحو معالم إنسانيته.

تجربة تشيخوف الإبداعية تنتمي إلى أجمل معاني المدرسة الواقعية النقدية من خصائص وأبعاد فنية وموضوعية أضاف إليها خصائص وملامح تعهدها بالنماء هذا الكاتب الواقعي الكبير الذي وجد شخوصه ونماذجه بالقرب منه فلم يطلبهم أو يبحث عنهم، إنهم يعيشون معه في قلب الحياة الروسية، يتعذبون ويقاومون مع الكاتب هذا الواقع القائم.

– ٥ –

ولعل موضوع العلاقات الأدبية التي قامت بين أنطون تشيخوف ومكسيم جوركي

والتأثير المتبادل بين هذين الكاتبين قد أصبح يمتلك أهمية خاصة في الوقت الحاضر، في تلك الدراسات التي تتناول تجربة تشيخوف الإبداعية وتحدد الروابط الأدبية والعلاقات الصداقية التي أسهمت في تفسير خصائص الكاتب الإبداعية الفكرية منذ منتصف الثمانينيات حتى آخر أيام حياته.

يرى بعض الباحثين أن جوركي دخل في حياة تشيخوف بعالم جديد من الأفكار والآراء والإحساسات تركت بصماتها على أعمال تشيخوف الأخيرة، وبدت هذه البصمات واضحة في تلك المؤلفات التي يبشر تشيخوف خلالها بالمستقبل السعيد الوضاء، ويدعو إلى حياة جديدة أخرى أفضل. بيد أن حقائق العلاقات الأدبية وحجمها، الروابط الصداقية تدعو الباحث إلى التأمل في مجمل هذا التأثير المتبادل، والتعمق في وقائع هذا التأثير، وملامح تلك الروابط.

أنطون تشيخوف يمثل الذروة الفنية في المدرسة الواقعية النقدية، استوعب آثار هذه المدرسة في الأدبين الروسي والعالمي، أخضع خصائص هذه المدرسة الإيجابية لتجربته الإبداعية التي تشكل مرحلة جديدة متطورة داخل هذه المدرسة. لقد دخل هذه المدرسة بنظامه الفني الخاص، بأسلوبه المتكامل، وقضايا الواقع الروسي الذي عبر عنه بكل جزئياته.

- ٦ -

ولعل تشيخوف قد وضع المدرسة الواقعية أمام قضية البحث عن وسائل جديدة في التعبير، أمام خصائص أخرى تختلف عن السابق بعض الاختلاف أو الاختلاف كله. أجل، لقد استنفد تشيخوف خصائص هذه المدرسة الإيجابية وأغلق الطريق على الذين يحاولون أن يرتادوا هذه الطريق نفسها أو يمرون بالقرب منها. وكان مكسيم جوركي قد أحس بهذا في رسالته التي يتحدث فيها عن أن تشيخوف قتل الواقعية والتهمها، ويبشر بمقدم مدرسة جديدة تقوم على البطولة الرومانسية. كتب مكسيم جوركي إلى تشيخوف في يناير ١٩٠٠م "هل تدرك ماذا تفعل ؟ إنك تقتل الواقعية...لن يستطيع أحد أن يمضي أبعد منك في هذا المجال، لن يستطيع أحد أن يكتب هكذا ببساطة عن الأشياء البسيطة، كما تقدر أنت على ذلك. بعد قراءة قصتك القصيرة الضئيلة الحجم - كل شيء يبدو فظا، مكتوبا في الحقيقة بقطعة حطب لا بالقلم. والأهم، - أن كل شيء يبدو غير بسيط، أي غير صادق...أجل، كما ترى، فأنت تلتهم الواقعية. إني سعيد لهذا كل السعادة، كفاها! ليأخذها الشيطان! في الحقيقة-حان وقت الحاجة إلى البطولة: الجميع يريد شيئا ما هائجا، واضحا، هلا أدركت ذلك، شيئا لايشبه الحياة، وإنما ماهو أسمى، أروع، أجمل منها".

تشيخوف في حقيقة الأمر أسهم إلى حد ما في البحث عن إطار آخر، عن مذهب واتجاه آخر، عن مدرسة أخرى جديدة تختلف عما سبق في كثير من خصائصها، لاتناقضها، ولكنها تستخلص أجمل مافيها. ولعل المدرسة الواقعية الاشتراكية التي وضع أطرها وخصائص

أسلوبها، وحدد ملامحها مكسيم جوركي لم تأت من فراغ، وإنما كان أنطون تشيخوف بعض دعائمها الأساسية.

بدأت العلاقات الأدبية بين أنطون تشيخوف ومكسيم جوركي في عام ١٨٩٨م،وامتدت هذه الروابط الإبداعية حتى وفاة تشيخوف عام ١٩٠٤م، وتطورت هذه العلاقات لتصبح أواصر صداقة متينة في حياة هذين الكاتبين. هذه العلاقة بدأت في وقت كان تشيخوف قد وصل إلى القمة الفنية، في وقت قد ترك فيه روائعه السردية والمسرحية على الساحة الأدبية الروسية، في وقت قد تجاوز فيه تشيخوف حدود روسيا، وأخذ يصل بعض أصقاع العالم.

تشيخوف في هذه الفترة قد وضع أسس نظامه الفني، استكمل خصائص مهارته الإبداعية، وكان فنانا محدد الأبعاد موضوعا وفنا. كان في هذه الفترة وما بعدها يحقق انتصارات حاسمة في الكشف عن عناصر جديدة في مهارته، ويكتسب رؤية عميقة تساعده على معرفة الواقع الروسي معرفة صائبة، دقيقة. تشيخوف في هذا الوقت كان فنانا كبيرا معترفا به داخل بلاده وخارجها، محدد المعالم ذا اتجاه واضح في الأدب الروسي.

قال تشيخوف: "أنا لا أحب عندما يظهر جوركي كالقس على منصة الكنيسة، ويبدأ يقرأ مواعظ على رعاياه بلهجة كنسية. جوركي يجب أن يحطم ما يستحق التحطيم وفي هذا تكمن قوته ورسالته". من هذه الفقرة نستدل على أن تشيخوف كان يرفض رفضا قاطعا بعض جوانب جوركي الإبداعية، ويفهم فهما صائبا بعضها الآخر، ويقدر قيمتها الأدبية الاجتماعية. كان يفهم على أن جوركي قوة يمكن أن تحطم مايستحق التحطيم، كان يدرك رسالة جوركي في الحياة، كتب تشيخوف إلى ل. أ. أفيلوفا في ٢٦فبراير ١٨٩٩م: " في اعتقادي أن جوركي عبقرية أصيلة، الريشات والألوان لديه أصيلة، بيد أنه عبقرية جامحة، متهورة إلى حد ما. لديه "في السهب" عمل رائع ". وكتب إلى أفيلوفا بعد عشرة أيام من رسالته الأولى: "يعجبني جوركي، لكنه في الوقت الراهن أصبح يكتب ترهات، ترهات شائنة ولهذا قريبا سأكف عن قراءته".

نحن لانرى في هذه الفقرات تناقضا. تشيخوف يقدر عبقرية وموهبة جوركي، وفي الوقت نفسه لايستطيع أن يتصالح مع ما يراه نقصا في هذه العبقرية وتلك الموهبة. على أننا يجب أن ندرك أن تشيخوف كان يفهم جوركي الإنسان فهما دقيقا ويحبه حبا صادقا، يبدو ذلك في رسائل تشيخوف على اختلاف مضامينها. كتب تشيخوف إلى أفيلوفا في ٢٣مارس ١٨٩٩م: "جوركي في يالطا. في الظاهر هذا متشرد، لكنه في داخله إنسان رقيق كل الرقة، وأنا سعيد للغاية". وكتب إلى أولجا كنيبر في ١٥ سبتمبر ١٩٠٠م: "إنني أميل إلى هذا الإنسان كل الميل، وإن كل مايكتب عنه في الصحف من مختلف الترهات يسعدني ويهمني". وكتب تشيخوف إلى جوركي في ٢٥ إبريل ١٨٩٩م "كيف يمكن ألا تحصل على عنواني في موسكو ؟ ! أما أنا فقد

انتظرتك بفارغ الصبر، أردت أن أراك". إذن تشيخوف كان يميل إلى جوركـي ويحبه ويحترمه، يقدر فيه مواهبه وعبقريته الأدبيـة، ويرى في أن جوركـي صاحب رسالة تحطـم مايستحق التحطيم. بيد أن تشيخوف وجوركي ينتميان إلى عالمين يختلف الواحد منهما عـن الآخـر كـل الاختلاف.

تشيخوف على هذا الأساس كان ينظر إلى الأدب والفن نظرة تختلف في كثير من جوانبها عن جوركي، لم يستطع أن يفهم بعض إبداعات جوركي الذي أخذ في ذلك الوقت يشق طريقه الأدبي، ويبحث لنفسه عن مكان ما في الأدب الروسي. ويمكن أن يلاحظ الباحث في رسـائل تشيخوف الموجهة إلى جوركي نفسه وبعض الأصدقاء الآخرين حقيقة أن الكاتب قـد أفصح عن الشيء الذي لايعجبه في أسلوب جوركي: "لايوجد عندك-في اعتقادي-كبـح الأحاسيس والمشاعر...عدم التحفظ هذا يشعر به المرء خصوصا في وصفك الطبيعة، الذي تقطعه بالحوار. عندما أقرأ هذا الوصف أشعر بأنه يجب أن يكون أقصـر ومتراصا بصـورة أكثر. إن التذكير الكثير بالنعيم والهمس والمخمل وغـير ذلـك يجعـل هـذا الوصـف بلاغيا ورتيبا...". هـذه النصائح النقدية التي كان تشيخوف يقدمها إلى جوركي عن إخلاص، تدل على أن تشـيخوف كان يمتلك عالما خاصا مستقلا كل الاستقلال عن جوركي. ولعل تشيخوف كـان يحاول عـن طريق هذه الملاحظات النقدية أن يدخل جوركي في هذا العالم الخاص به. كتب تشـيخوف إلى جوركي : " احذف النعوت والظروف ما أمكن ذلك، إنها كثيرة عندك حتى ليضل فيـها انتباه القارئ ويعتريه التعب. إن المرء يفهمني عندما أكتب: "جلس الرجل على العشـب"، إنـه يفـهم ذلك لأنه جلي وواضح... وخلافا لهذا، فإني أغدو غامضا أرهق الدمـاغ إذا مـاكتبت: "على العشب الأخضر الذي وطأته أقدام المارة جلس رجل كبير، ضيـق الصـدر، ذو قامـة معتدلـة ولحية، جلس دون ضجة ملقيا على ماحوله نظرات فيها حياء وخوف...".

تشيخوف في تلك الفترة كان بعيدا عن عـالم جوركـي السياسـي، بعيـدا عـن كثير مـن مضامين أعمال جوركي الاجتماعية التي لم تتحدد بعد. قال تشيخوف يخاطب في إحدى المرات أ. ن. تيخونوف معاصر تشيخوف: "كل شيء يعجبك فيه - يقصـد مكسيم جوركـي- "طـائر النوء"، "أغنية عن الصقر"... أنا أعرف أنك سوف تقول-السياسة! لكن أيـة سياسـة هـذه؟ " إلى الأمام دون خوف أو ارتياب ! " - هذه ليست سياسة بعد؟ إلى أين إلى الأمام - ليس معروفا ؟ إذا أنت تدعو إلى الأمام، ينبغي أن تدل على الهدف، الطريـق، الوسـيلة. ب "تـهور الشـجعان" وحده لايحدث شيء أبدا في السياسة". وبالرغم من كل هذه الملاحظات فقد دخل جوركي عالم الأدب من طريق آخر، خاص به وفتح مملكتـه في دنيـا الأدب والفـن. علـى أن عـالم مكسـيم جوركي الجديد الذي لم يتضح بعد، الجديد في إدراكاته وأحاسيسه وأفكاره ظل غريبا إلى حـد ما عن تشيخوف، وإن كان مكسيم جوركي الإنسان قريبا إلى قلب الكاتب وحياته.

تشيخوف قد تكامل كفنان ومفكر قبل أن يلتقي بمكسيم جوركـي، قبـل أن يتعـرف إليـه، ويتبادل الرسائل معه، حيث انتظمت في تجربته الإبداعيــة مقوماتـه الفنيـة-الفكريـة-المضمونيـة أصبحت محددة الأفق، واضحة المعالم، وتوطدت في حياة تشيخوف تصورات متكاملة عن الحيـاة والواقع، عن الأدب والفن والجمال، تختلف إلى حد كبير عن تصورات جوركي وعالمه الخـاص. كان لكل من هذين الرجلين المثل العليا الخاصة به، القيم الروحية والمادية الـتي تلتقـي في بعـض الجوانب، وتختلف في بعضها الآخر. هذا إذا أضفنا خصائص الوسط الاجتماعي الــذي ترعـرع فيه الكاتبان، علاقات كل منهما بهذا الوسط وتقويماته الفكرية المحددة العالم المحيط به.

تشيخوف لم يستطع أن يستكنه الغيب ليــدرك أن مكسـيم جوركـي سـوف يدخـل عـالم الأدب والفن والسياسة دخول الفارس، يصـل إلى كـل أنحـاء العـالم ككـاتب مجـدد، مؤسـس المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب العالمي، إذ كان جوركي في تلـك الفـترة لم يكتـب بعـد روائعه الأدبية ولم تظهر سوى بوادر غير واضحة ولا محددة، لم يستطع تشـيخوف أن يلتقطـها ولم يكن بمقدور جوركي أن يؤثر على تشيخوف، ولا يمكن أن يغير في مسار تجربته الإبداعيــة، ويدخل آفاقا جوهرية تسحب معها تشيخوف إلى عالم آخر لم يألفه تشيخوف ولم يتعود عليه.

على أننا يجب أن نشير إلى أن جوركي قد قدم خدمة لاتقدر بثمـن إلى تشـيخوف الفنـان والإنسان في عصر مابعد الثورة، في عصر الدولة السوفيتية. فقـد أقـدم جوركـي علـى تقديـم النصائح المتعددة إلى دور النشر كـي تقـدم إلى القـارئ السـوفيتي أعمـال تشـيخوف. وكـانت الذكريات التي كتبها جوركي مباشرة بعد موت تشيخوف تحمل مضمونا هائلا تـدل علـى أن جوركي يقوم تشيخوف وتجربته تقويما عاليا. ومن المميز أن هذه الذكريات تختلف عما كتب في الصحف والمجلات في عصر ماقبل الثورة من كلمات رخيصة صفراء لم تستطع أن تفي الكاتب حقه. لقد كانت كلمات جوركي الدافئة الصادقة تحمل الحب الحقيقي الصادق نحو تشيخوف، ذلك الحب الذي كان يكنه تشيخوف نحو جوركي.

ولعل مكسيم جوركي واحد من النقاد الذين تمكنوا من العثور على جوهر تجربة أنطـون تشيخوف الإبداعية، يحدد مضمونها الأصيل، ويكشف عن الخيـط الـذي يربـط مجمـوع هـذه التجربة المتفردة. كتب جوركي يقول عن تشيخوف: "لقد عنفوه علـى غيـاب المثـل. يالـه مـن تعنيف أخرق !.. لدى تشيخوف شيء ما أكبر من المفاهيم، إنـه يمتلـك تصـوره الخـاص عـن الحياة، وعلى هذا الأساس أصبح أعلـى منـها، فـهو يلقـي الضـوء علـى كآبتـها وعلـى كـل فوضويتها من نظرة عليا...وكثيرا مايسمع في قصصه القصيرة تأنيب الكاتب الناس على عـدم قدرتهم على العيش تأنيبا حزينا لكن عنيفا دقيقا، يكشف في هذه الأعمال عن التعـاطف مـع الناس بصورة أكثر جمالا(٨)". لقد رأى مكسيم جوركي في تشيخوف الذي اسـتطاع أن يطـوع اللغة الروسية لاغتصاب الواقع في أخص خصوصياته وفي كثير من تفصيلاته واحدامن ثلاثـة

كتاب تطورت اللغة الروسية على إبداعاتهم (بوشكين، تورجينيف، تشيخوف). كتب جوركي: "إن لغة وأسلوب تشيخوف قمة من المستحيل بلوغها، وإذا تحدث المرء عن تاريخ اللغة الروسية لابد له أن يقول إن فضل خلق هذه اللغة يعود إلى بوشكين وتورجينيف وتشيخوف".

- ٧ -

تشيخوف الفنان الروسي قد وصل إلى هذه القمة التي تحدث عنها مكسيم جوركي عن طريق حبه العظيم نحو اللغة الروسية. وقد اعتمد تشيخوف في فهمه معاني اللغة الروسية، أساليبها، طرائقها التعبيرية، حدودها وتراكيبها، جمالياتها المتعددة على تقاليد الأدب الروسي، وقد تمكن هذا الكاتب من أن يبلغ في مهارته الفنية بساطة بوشكين اللغوية، وعمد إلى تهذيب هذه اللغة، فأكمل طرائقها الفنية واستكمل جوانبها اللغوية الأدبية، فأخذ أجمل ما في اللغة الروسية من قدرة تعبيرية منذ بوشكين إلى نهاية القرن التاسع عشر. كتب الناقد أ.بيلكين: "قال ليف تولستوي مرة " تشيخوف هو بوشكين في النثر"... تختلف بالتأكيد الدقة المدهشة لكتابات بوشكين النثرية التي تبلغ درجة الصور التخطيطية بجفافها وحدتها عن دقة كتابات تشيخوف التي تشبه الرسوم المائية لشفافيتها وبروح الفكاهة الخفيفة التي تتخللها...ومع هذا فإن التأليف بين الدقة الفنية والاقتضاب الفريد من نوعه وإيجاز الكتابة الفنية يقرب بوشكين من تشيخوف أكثر من أي كاتب روسي كلاسيكي آخر (٩)".

- ٨ -

تشيخوف لم يستخلص لغته من فراغ، فقد استفاد وتعلم الشيء الكثير من فناني الكلمة المبدعين الذين تركوا أثرا فنيا عالميا غاية في الدقة والمهارة الفنية، حيث وقف تشيخوف على آثار أ.س.بوشكين، م. ليرمونتوف، إي.س. تورجينيف، ل.ن.تولستوي، جوجول وغيرهم. كانت هذه القاعدة اللغوية الواسعة هي الأساس الذي اتكأ عليه تشيخوف أول الأمر، وبعدها استطاع أن يحقق عالمه اللغوي الكامل. كتب تشيخوف أو، على وجه الدقة، يتذكر س.ن.شوكين أن الكاتب كان يرى أنه: "يمكن أن نحكم على الكاتب المبتدئ من خلال لغته، إذا لم يكن لدى الكاتب "أسلوبه" الخاص، لايمكن أن يكون كاتبا في يوم ما، وإذا كان يمتلك أسلوبا، لغة خاصة، فهو ككاتب غير ميؤوس منه".

وإذا تتبعنا رسائل تشيخوف إلى الأصدقاء والزملاء، ودققنا في ذكريات بعض أصدقاء الكاتب، فإننا نستطيع أن نخرج بصورة واضحة، تبدو خلالها مطالب تشيخوف نحو الكتابة الفنية أو مايمكن أن نسميه عالم الكاتب اللغوي الذي يبنيه على الذوق الرفيع أو ملكة اللغة لديه. من أهم هذه المطالب: البساطة والفصاحة، والإيجاز، نقاء اللفظ والمدلول الدقيق للكلمة، الموسيقية ورخامة اللفظة. كتب تشيخوف إلى أخيه أليكسندر في ٨ مايو ١٨٨٩م: "يجب

أن تكون اللغة بسيطة ورفيعة". وقد كانت بساطة اللغة ورشاقتها أو السهولة الممتنعة هي الأساس الفني في كتابات تشيخوف.

كانت البساطة في استخدام اللغة تعني عند تشيخوف تجنب التقليد، الابتعاد عن ماهو عام، عن البهرجة اللغوية، عن العويص الذي يتعب الذهن، ويعيق القارئ عن الوصول إلى الشيء الأهم في هذه الكتابات. البساطة يمكن أن تصل إليها بكلمات عادية مألوفة مثل، "غابت الشمس"، "أظلمت"، "سقط المطر"، كتب تشيخوف إلى مكسيم جوركي في ٣ يناير١٨٩٩م:"الجلاء والفصاحة في وصف الطبيعة لاتنال إلا بالبساطة".

تشيخوف الذي يبحث عن الجلاء والوضوح، عن البساطة لم يستطع أن يهضم التعابير التالية في وصف الطبيعة: "يتنفس البحر، تنظر السماء، رتع السهب، تهمس الطبيعة، تتحدث، تحزن إلى غير ذلك....".

هذه التعابير في رأي الكاتب تفقر الوصف، تجعله نمطيا، وتلقي عليه ظلالا من الضبابية وعدم الوضوح، يتذكر أ.سيريبروف (تيخونوف) أن تشيخوف كان يقول: "البحر لايضحك، لايبكي-إنه يصخب، يتلألأ، يطرطش. تشيخوف الفنان الدقيق في وصف الطبيعة والعلاقات الإنسانية والتصرفات البشرية كان لايستطيع أن يطمئن إلى مثل هذه الأوصاف والتعابير والأفكار: "الشمس المائلة إلى الغروب وهي تعوم في أمواج البحر المظلم أراقت ذهبا أرجوانيا"، "شقشقت الخطاطيف مسرورة وهي تطير على سطح الماء"،"هبط المساء بهدوء على الأرض"، "أشباح الخيال غير المألوفة"، "أحضان الكآبة الثلجية".

يرى تشيخوف أنه أثناء وصف الطبيعة يجب أن نأخذ أجزاء صغيرة نجمعها حيث "تتشكل لوحة أثناء قراءتها عندما تغمض عينيك". كتب تشيخوف في عام ١٨٨٦م: "تتشكل ليلة مقمرة، مثلا، إذا كتبت أنه تلألأ بصورة متقطعة عنق زجاجة مكسورة كنجمة ساطعة على عجلة طاحونة وتدحرج على شكل كرة ظل أسود لكلب أو ذئب أو غير ذلك..". هذه الفكرة التشيخوفيه نجدها في "النورس". يقول تريبليف: "ابتدع تريجورين لنفسه منهاجا خاصا في الكتابة ولذلك أصبحت الكتابة لديه شيئا يسيرا، فتراه يشير إلى التماع الضوء على زجاجة مكسورة، وانعكاس الظلال من عجلة الطاحونة المسائية، وإذا بك أمام صورة كاملة لليلة مقمرة".

لم يكن تشيخوف يلجأ إلى استخدام التشبيهات والاستعارات والمجازات والمقارنات إلا إذا أراد أن يحقق غاية فنية معينة يطمح خلالها إلى تقريب الفكرة من القارئ. كتب تشيخوف إلى جوركي يقول: "يجب أن يقدم الأدب الروائي النثري نفسه إلى القارئ مباشرة في ثانية". وهذا لايعني الابتعاد عن الوسائل التعبيرية في الفن، عن الجمال الفني المطلوب في الأدب، بقدر مايعني البحث عن طرائق جديدة في التعبير الفني داخل اللغة الروسية، داخل الأدب النثري الروسي. كتب أ.س. لازاريف-جروزينسكي في ٢٩مارس من عام ١٨٨٧م إلى ن.م. يجوف،

يقول على لسان تشيخوف: "سيكون الأمر سيئا، وأنت تصف ليلة مقمرة، إذا كتبت صار القمر في السماء، انساب ضوء القمر من السماء بوداعة إلى آخر وهلم جرا. ما أسوأ ذلك! ما أسوأه: لكن قل إن ظلالا سوداء حالكة تمددت من الأشياء على الأرض أو مايشابه ذلك-فإن هذا أفضل مئة مرة. وأنت ترغب في أن تصف فتاة فقيرة، لاتقل: سارت في الشارع فتاة فقيرة إلى غير ذلك، وإنما ألمح إلى أن معطفها كان رثا أو أغبر: وتكون اللوحة أفضل". كان تشيخوف لايطيق الإسراف في تزويق اللغة وبهرجتها، كتب إلى سوفورين "مللت الأدب النثري المبهرج، أجل وقد سئم القارئ منه"، وكتب إلى سوفورين في ٢٣ يناير ١٩٠٠م بصدد مسرحية الأخير "السؤال". "لغة أبطالك تشبه ثوبا حريريا أبيض ترسل عليه الشمس أشعتها على الدوام، والذي من المؤلم النظر إليه".

لم يلجأ تشيخوف إلى التلاعب بالألفاظ، الإكثار من استخدام التصغير، وإنما كانت البساطة والجلاء في التعبير هما أساس الإبداع اللغوي الذي دعا إليه الكاتب طوال حياته. هذه البساطة التي تعني الكتابة الفنية الرائعة، الثروة اللغوية الهائلة في محصول الكاتب، قد صاحبت تشيخوف منذ كتاباته الأولى في الصحف والمجلات الفكاهية إلى أن أنشأ روائعه السردية والمسرحية. تشيخوف كفنان يتمتع بثروة لغوية هائلة وأسلوب فني بديع، اكتسب هذه الثروة، وحقق هذا الأسلوب عن طريق العمل الدائم، الجهد المتواصل الذي بذله الكاتب في الوقوف على تراث الأدب الروسي القديم والمعاصر، عن طريق معرفته الدقيقة واطلاعه الواسع على مكنون اللغة الروسية وذخائرها الثمينة في الأدب والفن. كل هذا مكن الكاتب من أن يبني لغته الخاصة، أسلوبه الخاص، مقاطعه الفنية الخاصة داخل اللغة.

يعمد بعض النقاد إلى القول إن الصحافة الفكاهية التي بدأ فيها تشيخوف حياته الأدبية قد أضرت بالكاتب، وفرضت عليه وجهتها الأدبية، ابتعادها عن قضايا الحياة والمجتمع، الاعتماد على التسلية والفكاهة للفكاهة. على أن الصحافة الفكاهية قد ساعدت الكاتب على أن يبني قانونه الأهم في الإبداع الفني، في الكتابة الأدبية، هذا القانون-هو الإيجاز. لقد كان المطلب الرئيس لهذه الصحافة هو الكتابة بإيجاز. في الحقيقة إن شرط الكتابة "من هنا إلى هنا" قد جلب على الكاتب كثيرا من آلام الإبداع المحبب إلى النفس، بيد أن ("... الإيجاز في الصحافة الصغيرة هو "الفضيلة الأولى"). كتب تشيخوف إلى أخيه أليكسندر تشيخوف في ١١ إبريل ١٨٨٩م: "الإيجاز أخو الموهبة". وكتب إلى سوفورين في ٦ فبراير ١٨٨٩م: "إنني مولع في الوقت الحاضر بكل ماهو موجز". وكتب في ٨ إبريل ١٨٨٩م إلى هذه الشخصية نفسها: "لو أعيش أربعين عاما بعد، وفي كل هذه الأربعين عاما أقرأ، أقرأ وأقرأ وأتعلم أن أكتب بموهبة أي بإيجاز، وأنه خلال أربعين عاما سوف أطلق النار عليكم جميعا من مدفع ضخم بحيث ترتعش السماء". هاهو تشيخوف يضيف إلى الكتابة بإيجاز الكتابة بموهبة.

يرى تشيخوف أن استخدام التفاصيل الزائدة على الحاجة يخل بالعمل الفني، يسيء إلى فنية القصة. قال في إحدى المرات في رسالة كتبها إلى بيتروفسكي: "أقصوصتك جيدة جدا، لكنها طويلة، مما يلحق الضرر بمحاسنها الفنية، فيها كثير من التفاصيل غير الضرورية"، وقال إنه من أجل أن يكتب قصة جيدة "يجب ألا يكون فيها شئ ما زائد على الحاجة كالسفينة الحربية على سطحها: لايوجد هناك شئ ما زائد". قانون الإيجاز دعا الكاتب إلى الإيمان بعقل القارئ، احترامه وتقديس الحرية الشخصية أو ربما العكس هو الصحيح: "يجب أن تكتب بحيث يدرك القارئ ماهية الأمر من دون إيضاح المؤلف، من مسار الأقصوصة، من أحاديث الشخوص وتصرفاتهم".

لم يكن تشيخوف يطمئن إلى استخدام الكلمات الأجنبية، ولم يكن يلجأ إلى ذلك إلا عند الضرورة ليخدم فكرة فنية معينة. كتب تشيخوف إلى جوركي في ٣ يناير ١٨٩٩م: "يبدو أنك لم تفهمني إلى حد ما، لم أكتب إليك عن الخشونة، وإنما عن نبو الألفاظ الأجنبية التي ليست من أصل روسي أو المستخدمة نادرا. تمّر عند الكتاب الآخرين ألفاظ من مثل "الجبرية" من دون أن نشعر بها، أما أعمالك فإنها موسيقية، رشيقة. كل شرطة خشنة تصرخ بأعلى صوتها، طبعا، الأمر هنا يعود إلى الذوق، وربما تتحرك في داخلي حساسية مفرطة أو نزعة محافظة لدى إنسان استخلص لنفسه عادات معينة من زمن بعيد". وكتب إلى الكاتبة شافروفا: "نحس في العنوان "المثل الأعلى" بشيء ما من المارمالاد، على أية حال هذه ليست كلمة روسية، ولا تجدي في العنوان". ولا يعني هذا أن تشيخوف لايقدر تواصل اللغات، فقد كان تشيخوف يدرك كل الإدراك أن اللغات تتجاور، وتأخذ الواحدة من الأخرى مايفيدها ويعبر عن حاجاتها الإنسانية الملحة. بيد أن الأمر هنا يكمن في الحفاظ على نقاء اللغة الروسية وبهائها. ولم يرفض تشيخوف الكلمات الأجنبية غير الضرورية في العمل الأدبي فحسب وإنما كان يرفض الكلمات العامية والسوقية المبتذلة كذلك، كما كان يرفض استخدام الكلمات المحلية الخاصة بهذه المقاطعة أو تلك. ولم يكن يلجأ إليها إلا إذا أراد أن يكشف عن طبيعة شخصياته، ثقافتهم، أفكارهم، إلى غير ذلك من الحاجات الفنية-الاجتماعية-الأخرى التي كان يهدف إلى تحقيقها هذا الكاتب.

كتب تشيخوف: "على قدر ماأستطيع أن أحكم من خلال جوجول وتولستوي سلامة اللفظ لاينتزع منه روحه الشعبي". في الحقيقة إن تشيخوف كان دقيق الاطلاع على الحياة اللغوية داخل اللغة الروسية التي كان يعرفها ويقدرها للغاية. "هل تلاحظ كيف تتطور اللغة إجمالا وتروق ؟ وهل تلاحظ كيف يتخلصون في الوقت الحاضر من الكلمات التي كانوا إلى وقت قريب يرون أنه لايمكن التخلي عنها" وقال في إحدى المرات: "تجنب استخدام جميع المصطلحات ولاسيما العابرة، خلال خمس-ست سنوات سوف تموت بعض الكلمات تماما ومن ثم ستبدو في الأقصوصة أو المسرحية وحشية للغاية".

يرى تشيخوف أن تكرار كلمة بعينها في الجملة يحطم موسيقية الفقرة، ويفقد الكلمة معناها، وقد كان ينصح بعدم استخدام الكلمات المتقاربة الحروف والمخارج. على هذا الأساس يرى بعض النقاد الروس والسوفيت أن تشيخوف يبني جملته الفنية في دقة ومهارة عالية وكأنما كان يقصد إلى الغناء قصدا، كأنما هي قصائد نثرية. يقول الطبيب روسوليمو: " كان أنطون بافلوفيتش يشاطرني ملاحظاته في العملية الإبداعية عنده. ومما يذهلني خاصة أنه دائما، وهو ينتهي من الفقرة أو الفصل، مايختار بإمعان خاص الكلمات الأخيرة من حيث صوتها، كأنما يبحث عن الخاتمة الموسيقية في الجملة ".

يرى تشيخوف أن استخدام علامات الترقيم "النوتات أثناء القراءة" استخداما موفقا يسبغ على العمل الأدبي رواء وجلاء. وهو لم يكن يطمئن إلى الإكثار من حروف النداء، التعجب، أو استخدام النقاط الثلاث. " لاتكثر من استخدام علامة التنصيص، علامة الأحرف المائلة وعلامة الشرطة. هذا أمر فيه تصنع ". كتب تشيخوف إلى لازاريف-جروزينسكي في ٢٠ أكتوبر ١٨٨٨م: "يستخدم علامة التنصيص نوعان من الكتاب، الجبناء وعديمو الموهبة. الطائفة الأولى تخاف جرأتها وتفردها، أما الطائفة الثانية (ينفيدوف وإلى حد ما بوبوريكين) وهي تضع كلمة مابين علامة التنصيص، تريد بهذا أن تقول: انظر أيها القارئ كيف ابتكرت كلمة أصيلة، جريئة وجديدة ".

أعار تشيخوف بناء الجملة اهتماما كبيرا إذ إن في قدرة الكاتب على صياغة الجمل تكمن فنية العمل الأدبي. كتب تشيخوف : " صغ الجملة صياغة رشيقة، اجعلها أكثر رواء، فنية، إذ إنها عندك أشبه بذلك العود الذي يحشر خلال السمك المدخن. يجب أن تكتب الأقصوصة خمسة.. ستة أيام وتفكر فيها طوال الوقت مادمت تكتبها وإلاّ فإنّ الجمل لوحدها لن تتشكل أبدا. يجب أن تبقى كل جملة في الذهن يومين وتكتمل قبل أن تمتد على الورقة ". "من أجل أن يكون العمل عملا على الكاتب أن يحذف من دون رحمة، أن يهذب ماكتب، أن يتأنى في الاختيار ويتمهل في التشذيب، أن ينسخ خمس مرات، ويشطب في كل مرة". كتب تشيخوف : "لا أريد أن أعترف بالأقصوصة من دون لطخات، يجب أن تلطخ بقسوة". فن الكتابة عند تشيخوف على هذا الأساس يكمن في حذف وشطب ماكتب بصورة سيئة. أن تكتب رواية عاما كاملا، ثم تظل تحذف وتشطب نصف عام وبعد ذلك لاغير يمكن نشرها. كتب تشيخوف أثناء تأليف "الفلاحين": " أنا مشغول، مشغول كل الانشغال: أكتب وأشطب، أكتب وأشطب". وفي هذه الفقرات تكمن طريقة تشيخوف في الكتابة، أسلوب الكاتب في التأليف. في الحذف والتشطيب يكمن بحث تشيخوف عن الأفضل، واختيار الأجود، يكمن بحثه الدائم عن عالمه الخاص المتميز في الصف الرائع لكلاسيكيي القرن التاسع عشر.

-٩-

كتب برناردشو في رسالة إلى إحدى صديقاته: "أكتب في أوقات فراغي مسرحية على النمط التشيخوفي (المقصود هنا "بيت القلوب الكسيرة") - إنها من أحسن ما كتبت. أتعرفين مسرحيات تشيخوف؟ هذا أنسب كاتب مسرحي لك، إن له إحساسا دراميا في أعلى درجات الكمال. إنه يجعلني أحس كأني كاتب مبتدئ".

أجل، لقد غزت مسرحيات الكاتب العالم، وأصبحت تشكل مصدر ثراء واسع في التجربة المسرحية العالمية، ولايمكن الحديث عن تطور الفن المسرحي العالمي دون أن نأخذ بعين الاعتبار ما أحدثه تشيخوف في هذا المضمار من إضافات جديدة واعية.

ولعل كثيرا من النقاد والباحثين قد استطاع أن يدرك المحتوى الأصيل في هذه الإضافات الجديدة التي جاء بها تشيخوف إلى الحياة المسرحية. كثير من هؤلاء النقاد يرى أن مسرحيات تشيخوف حلقة جديدة في الفن المسرحي، مرحلة جديدة، ظاهرة فنية متطورة في تاريخ الأدب الإنساني. كتب الكاتب المسرحي السوفيتي أربوزوف: "مسرح تشيخوف هو الحد الذي تبتدئ منه صفحة جديدة كل الجدة في المسرح. قد لا نستطيع أن نلمس ذلك دائما. نحن بحاجة إلى بعض الوقت كي نستطيع أن نفهم عمق التحول الذي طرأ على المسرح بعد أن دخل ساحته تشيخوف. إنه ظاهرة عريقة في الفن المسرحي كشكسبير: لقد أبتكر تشيخوف رؤية مسرحية جديدة للعالم كل الجدة". على أن هذه الصفحة الجديدة كل الجدة قد قامت على أساس استيعاب تشيخوف أجمل ما سطرته الأقلام الروسية الواقعية: بوشكين، جوجول، أستروفسكي، تورجينيف، تولستوي وغيرهم. زد على ذلك أن الكاتب وقف في رؤية نقدية واعية على تراث المسرح العالمي. كتب برناردشو: "في وسط كوكبة المسرحيين الأوروبيين العظام الذين جاءوا بعد إبسن، يسطع تشيخوف كأكبر نجمة حتى بالقرب من تولستوي وتورجينيف". في الحقيقة فتح تشيخوف صفحة جديدة في تاريخ المسرح الروسي وفي تاريخ المسرح العالمي، ستظل بحاجة إلى قراءة متأنية دقيقة على مر العصور.

ارتبط تشيخوف بالمسرح ارتباطا وثيقا منذ أن كان طالبا في المدرسة الثانوية، شاهد كثيرا من العروض المسرحية الروسية والأجنبية التي قدمت على مسرح مدينة تاجانروج، مدينة المسرح التي تلقى الكاتب فيها الخبرات الأولى في فن المسرح. في هذه المدينة تعرف تشيخوف إلى عدد كبير من المسارح القادمة من مختلف المناطق الروسية بما فيها مسرح العاصمة.

ولعل حب تشيخوف المسرح وإيمانه بقيمته الاجتماعية وسيطرته على الروح البشرية يتجسد في إيمان أبطال أعماله الأدبية الذين يعتقدون أن المسرح "هو القوة التي تتوحد فيها كل الفنون، وأن الممثلين مبشرون، وأن أي فن أو علم إذا نظر إليه على حدة، لايمكن أن يكون له على الروح الإنساني مثل هذا التأثير العميق الخطير الذي يمتلكه المسرح، وأنه لم يكن من قبيل

المصادفات أن الممثل المتوسط يتمتع بشهرة أكبر من أفضل العلماء أو الفنانين. وليس بمقدور أي نشاط اجتماعي أن يوفر مثل تلك المتعة والارتياح اللذين يوفرهما النشاط المسرحي[١٠]". ولعل كاتيا بطلة قصة الكاتب "حكاية مملة" هي النموذج الإنساني الذي أغرم بالمسرح، النموذج الذي يبحث عن الحياة المسرحية في ظروف صعبة معقدة للغاية. نينا زاريتشنايا في مسرحية "النورس" هي الأخرى تجد معنى حياتها في المسرح وليس خارجه، تجد خلاصها من أعباء الحياة التي حطمت آمالها في الحب والمجد والشهرة على خشبة المسرح.

كتب تشيخوف بعضامن الفودوفيل وهو طالب في المدرسةالثانوية، وأدى دورين مهمين في مسرحية أوستروفسكي "الغابة" وفي مسرحية جوجول "المفتش". ولم يعد خافيا على الدارسين والنقاد أن المسرح والفن المسرحي يشكل الجذور العميقة المهمة في تجربة تشيخوف الإبداعية. تشيخوف بدأ حياته كاتبا مسرحيا، وأبقى لنا الزمن مسرحية (جيل بلا آباء) التي كتبها تشيخوف في(١٨٧٨م-١٨٨١م) في تاجانروج أثناء سنوات الدراسة الثانوية، ولم تنشر هذه المسرحية إلا في عام ١٩٢٣م. يبدو في هذه المسرحية مقومات الفن التشيخوفي المسرحي، عذابات البحث الإبداعي، حرص الكاتب على أن يقول كلمته الخاصة الأصيلة في هذا الفن. بيد أن النقاد يختلفون في تقويم هذه المسرحية ومدى علاقتها بالتجديد المسرحي الذي جاء به تشيخوف إلى المسرح. يرى بعض النقاد أن «جيل بلا آباء» تحمل خصائص الفن التشيخوفي، يكمن في داخل هذه المسرحية تلك العلامات المحددة في تطور الفن المسرحي التي تظهر على أكمل وجه في مسرحيات الكاتب الأربع (النورس، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز).

كتب الباحث السوفيتي ف.ي كوليشوف: " إن التفاتنا إلى "جيل بلا آباء" يساعد على معرفة مصادر تجربة تشيخوف الإبداعية. نقتنع بأن تشيخوف- الكاتب بدأ من الفن المسرحي وانتهى بالفن المسرحي، ويمكن أن يكون الفن المسرحي هو الجزء الأهم في آثاره الفنية. إن قوانين الدراما بتطورها اللاحق تكمن في أساس أقاصيص وقصص تشيخوف التي دائما ما تمتاز ب الحدث النافذ " المعبر كل التعبير، بالحوار الموجز والإجابات الموجزة. وفي الأخير "جيل بلا آباء" تمكننا من ملاحظة علاقات تشيخوف بتقاليد الأدب الروسي، خاصة فن المسرح [١١]".

يختلف الباحثون في تحديد العمل المسرحي الذي بدأ به تشيخوف فتوحاته الجديدة في عالم المسرح. يرى ف. يرميلوف أن تشيخوف "يبدأ من "النورس" كاتبا مسرحيا ناضجا، مجددا جريئا في المسرح". ويرى ليونيد ماليوجين أن تشيخوف الكاتب المسرحي المجدد يبدأ من "إيفانوف". كتب الباحث السوفيتي ز.بابيرني:"بيد أن تشيخوف هو تشيخوف، بصرف النظر عن قضايا النضج الأصيل الحق وغير ذلك، يبدأ لا من "النورس" ولا من"إيفانوف" وإنما من المسرحية التي كتبت في فترة الفتاء "جيل بلا آباء" تقريبا(١٨٧٨م-١٨٨١م)". ولعل اكتشاف هذه المسرحية

ووقوف الباحثين على معانيها تحطم الفكرة القائلة بأن تشيخوف بدأ حياته الأدبية من الأعمال الهزلية الفكاهية المرحة " ويمكن القول إن تشيخوف الكاتب المسرحي لم يبدأ من أنطوشا تشيخونتى، وإنما من محاولة أن يصبح مباشرة تشيخوف"(١٢).

على أن هذه المسرحية مع كل ماتقدمه إلى الباحث من اكتشافات فنية وموضوعية تصاحب الكاتب طوال حياته المسرحية، تظل هي البداية، وهي المحاولة الأولى المتعثرة في هذا الطريق الفني الطويل والمعقد.

- ١٠ -

شغل المسرح وقضاياه حيزا كبيرا في حياة تشيخوف، قصصه، مسرحياته، رسائله، مقالاته الهجوية. المجموعة الأولى من أقاصيص الكاتب "أساطير ميلبومينا" تحتوي على جملة من الأعمال التي تتحدث عن حياة الممثلين، ويحتل موضوع الأدب والمسرح وعلاقتهما بالحياة جانبا كبيرا في حكاية نملة والنورس. ولم تنقطع صلات الكاتب بالمسرح على امتداد تجربته الإبداعية، فالحس المسرحي والنفس الدرامي والملكة الفنية المسرحية تكمن في كثير من أقاصيص تشيخوف التي حولها المخرجون إلى أعمال مسرحية وسينمائية، وحوّر تشيخوف نفسه بعضا منها إلى مسرحيات من فصل واحد "الفودوفيل".

على أن العلاقات الفنية والأواصر الصداقية التي قامت بين تشيخوف والمسرح الفني تمتلك في هذا المجال قيمة تاريخية لاحدود لها. مسرحيات تشيخوف فتحت على هذا المسرح حياة زاخرة بالعطاء والإبداع، وأضفت على هذه الحياة تاريخا حافلا بالمجد والشهرة على امتداد الإبداع المسرحي في هذا المسرح. المسرح الفني أدخل مسرحيات تشيخوف إلى قلب الحياة المسرحية ومنه غزت هذه المسرحيات خشبات مسارح العالم حيث مازالت تدوي كلمات تشيخوف عن السعادة والحياة الجديدة، عن المستقبل الطيب في كل بقاع العالم. هذه العلاقات والأواصر بين تشيخوف والمسرح الفني دامت حتى آخر يوم في حياة الكاتب، حتى أصبح الناس يقولون في موسكو إن "المسرح الفني جعل من تشيخوف كاتبا مسرحيا، وجعل تشيخوف من المسرح الفني فنيا".

وقف تشيخوف على واقع الحياة المسرحية في وطنه، وكان على دراية عميقة بعيوب المسرح الروسي ونواقصه في ذلك الوقت. كان أمام تشيخوف التقاليد الرائعة في ماضي المسرح الواقعي من جانب و الحياة المسرحية المزرية من جانب آخر. هذه الدراية العميقة هي التي حددت اتجاه تشيخوف إلى تطوير الفن المسرحي وإلى البحث عن الإبداع المسرحي الأصيل. ولعلنا لانجد كاتبا آخر وصف الحياة المسرحية في وطنه وصفا قاسياعميقا يدل على بحث الكاتب عن شيء آخر يختلف عن الواقع المسرحي الكائن مثل تشيخوف. " أنا لم أكتب لك عن الناس النبلاء الذين وهبوك ودّهم، وإنما عن عصابة من الأفاقين الذين ليس لهم أية علاقة

بالنبل، إنهم قطيع من المتوحشين الذين لم يرقوا خشبة المسرح إلا لأنهم ماكانوا يقبلون في أي مكان آخر، والذين يعتبرون أنفسهم ممثلين لاغير لأنهم وقحون. ليس بينهم موهبة واحدة، وإنما هناك الكثير من عاطلي المواهب والسكارى والدساسين والنمامين (١٣).

تشيخوف يبحث عن الحرية الذاتية في الفن المسرحي، يبحث عن النشاط العقلاني الصادق. من هنا أدان الكاتب إدانة قاسية عنيفة العروض البلهاء، المحترفين الذين يفتقرون إلى الموهبة المسرحية الحقة والذوق المسرحي الأصيل. "كثيرا ما تحدثت مع ممثلين عجائز من أنبل الناس وهبوني ودهم. واستطعت أن أستخلص من كلامهم أن ما يوجه نشاطهم ليس عقلهم وحريتهم الذاتية بقدر ماهي الموضة ومزاج المجتمع. واضطر أحسنهم إلى التمثيل في التراجيديات وفي الأوبريتات، وفي المهازل الفرنسية والعروض السحرية، وكان يخيل إليهم دائما وبالدرجة نفسها أنهم يسيرون في الطريق القويم ويعودون على الناس بالفائدة. وهكذا ترين أن سبب الداء لا ينبغي البحث عنه في الممثلين، وإنما فيما هو أعمق، أي في الفن نفسه وفي نظرة المجتمع إليه (١٤)".

ويبدو أن تشيخوف كان يهدف إلى عرض الأزمة التي يعانيها المسرح ليس إلا، كان يريد أن يقول للناس إن المسرح في أزمة عميقة لابد معها أن نبحث عن مخرج من هذه الأزمة. وهو بهذا يحقق فلسفته الفنية، طريقته في عرض الأشياء، في الكشف عنها وترك البحث عن الحلول لأولئك الذين يستطيعون بالفعل إيجادها. على أن القارئ يدرك إحساس الكاتب العميق بالبحث عن الأفضل في الحياة والمسرح. وها هو يحدد في عمق بعض هذه الأزمة التي تبحث لها عن حل. " الجمهور الساذج العاطفي يمكن إقناعه بأن المسرح في صورته الحالية يعدّ مدرسة، ولكن أولئك الذين لديهم أفكار صحيحة عما يجب أن تكون عليه المدرسة لايستطيعون هضم هذا الزعم. ولست أدري كيف ستكون الحال بعد خمسين عاما أو مائة عام. ولكن المسرح في ظل الظروف الراهنة لايمكن أن يكون إلا للتسلية. بيد أنّ هذه التسلية تكلفنا من باهظ الثمن ما يعوقنا عن الاستمتاع بها. إنها تحرم الدولة آلافا من الرجال والنساء والشباب الأصحاء الموهوبين الذين لو لم يكرسوا أنفسهم للمسرح لكان من الممكن أن يصبحوا من الأطباء أو الفلاحين أو المعلمين أو الضباط الممتازين، وتختطف من الجمهور ساعات أمسيته... وهي خير وقت للعمل العقلي وتبادل الأحاديث الودية. هذا فضلا عن النفقات المالية والضرر الخلقي الذي يتكبده المشاهد حينما يرى القتل والفحشاء أو النميمة تمجد فوق المسرح (١٥)".

لم يكتب تشيخوف بحثا أو دراسة عن أوضاع المسرح و لم يرفع شعارا في هذا المجال. بيد أن الكاتب يضع ملاحظاته الدقيقة الواعية التي يمكن أن تصبح كل فكرة فيها مجالا خصبا لدراسة واسعة في حياة المسرح المعاصر. تشيخوف يعيش في قلب المسرح لايغفل عن عيوبه ونواقصه الصغيرة والكبيرة إذ يشدد الكاتب على جوانب االفن المسرحي التي تتعلق بجماليات المسرح وأخلاقياته.

"في اعتقادي أن المسرح لم يصبح أفضل عما كان عليه منذ ثلاثين أو أربعين عاما. فكما في السابق لا أستطيع أبدا أن أحصل على كوب ماء لا في ممرات المسرح ولا في ردهاته. وما زال حراس قاعة الملابس يغرمونني عشرين كوبيكا ضريبة نزع المعطف، على الرغم من أنه ليس هناك ما يعيب من ارتداء الملابس الدافئة في فصل الشتاء. وما زالت تعزف الموسيقى في فترات الراحة بلا داع فتضيف إلى الانطباع الذي تتركه المسرحية انطباعا جديدا غير مطلوب. وما زال الرجال يذهبون أثناء فترات الاستراحة إلى المقصف لتناول الشراب. فإذا لم يكن قد حدث التقدم في القضايا التافهة فمن العبث أن أبحث عنه في الأشياء الكبيرة [١٦]".

ويحدد الكاتب بعض جوانب أزمة المسرح في علاقة الناس بهذا الفن وموقف الصحافة منه. "أزرى الناس بالمسرح بعضهم بمداومة الشرب والسكر، وأزرت به الصحافة بكثرة الكلام عنه في جهل واستخفاف، وأزرى به حكماء الناس بفلسفتهم". على أن الأزمة يراها تشيخوف في التقاليد العتيقة، في الأحكام الجاهزة، في الروتين الذي يقتل الإبداع ويعطل صدق الموهبة. " عندما يحاول الممثل الغارق من أخمص قدميه حتى قمة رأسه في التقاليد المسرحية والأحكام المسبقة، أن يلقي المنولوج البسيط العادي "أن يكون أو لايكون" بتكلف ودون أية بساطة، ولست أدري لماذا لايكف عن الصراخ أو التراقص. أو عندما يحاول إقناعي مهما كلّف الأمر بأن تشاتسكي الذي يتحدث كثيرا مع الحمقى ويحب فتاة حمقاء هو شخص ذكي جدا، وأن "ذو العقل يشقى" ليست مسرحية مملة، فإنه تهب عليّ من خشبة المسرح نفس رائحة الروتين التي كانت تثير عندي الملل منذ أربعين عاما مضت، عندما كانوا يضيفونني عواء كلاسيكيا ودقا على الصدور. وبعد كل زيارة للمسرح أخرج أكثر محافظة عما كنت عليه عند دخوله [١٧]".

وهذه صورة أخرى تكشف عن عمق أزمة المسرح في عصر الكاتب. " كتبت كاتيا تقول إن زملاءها يتغيبون عن التدريبات ولا يحفظون الأدوار أبدا. وفي إخراج المسرحيات السخيفة وفي طريقة السلوك على خشبة المسرح يتجلى تماما لدى كل منهم عدم الاحترام التام للجمهور. ومن أجل الحصيلة المادية التي لايتحدثون إلا عنها تمتهن الممثلات الدراميات كرامتهن إلى حدّ أداء الأغاني المرحة، أما الممثلون التراجيديون فيغنون المنولوجات التي يسخرون فيها من الأزواج المغفلين ومن حيل الزوجات الخائنات [١٨]". ولعلنا استطعنا أن نعرض إحساس تشيخوف العميق بالحياة المسرحية في روسيا، إدراكه الأزمة الحادة التي يعانيها مسرح بلاده، ولعل هذه الأزمة قد حددت إلى حد ما نزوع تشيخوف إلى التجديد المسرحي، إلى الخروج عن التقاليد البالية وعن الروتين المسرحي في عصر الكاتب.

مسرحيات تشيخوف كانت الصفعة الداوية في وجه هذا الروتين وهذه التقاليد التي عمل الكاتب على أن يهدمها من أساسها. بيد أن تشيخوف لم يستطع أن يهدم هذه التقاليد جملة وتفصيلا، لم يستطع أن يهدمها مباشرة، وإنما كان ينفذ إلى أعماق هذه التقاليد، ينخر بنيانها

ببطء في البداية حتى أتى عليها جميعها في آخر المطاف. بـدأ تشيخوف الهدم منذ أول عمل مسرحي متعثر "جيل بلا آباء". كانت هذه المسرحية محاولة في طريق هدم القديم وبناء الجديد، محاولة لم يوفق الكاتب فيها توفيقا كبيرا، تلتها "إيفانوف" و "شيطان الغابة"، وفي هذين العملين يحقق الكاتب كثيرا من مبادئ الفن المسرحي الجديد الذي يطلبه تشيخوف ويبحث عنه، لكنه لم يحقق كل شيء ولم يهدم القديم في كل أركانه. على أن تشيخوف يحقق النظام الفني الجديد في مسرحياته الأربع "النورس" ١٨٩٦م، "الخال فانيا" ١٨٩٧م، "الشقيقات الثلاث" ١٩٠١م، "بستان الكرز" ١٩٠٣م. ولعل هذه المسرحيات كانت ذلك الحدث العظيم الذي دخل تاريخ المسرح العالمي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. هذه المسرحيات حلقة جديدة في تطور المسرح الروسي الواقعي، امتداد عميق داخل تراث هذا المسرح، أثرت تأثيرا هائلا على التطور اللاحق للفن المسرحي في العالم. أجل إن مسرحيات تشيخوف والتقاليد الرائعة التي أرساها "المسرح الفني" كوّنت مدرسة جديدة في المسرح العالمي روادها تشيخوف، ستانيسلافسكي، نيميروفيتش-دانتشينكو.

-١١-

كتب مكسيم جوركي في بداية إبريل من عام ١٨٩٩م: "... إنني أعده (يقصد تشيخوف) عبقرية هائلة وأصيلة، كاتبا من أولئك الذين يصنعون المراحل في تاريخ الأدب وفي أمزجة المجتمع". ويحدد ليف تولستوي القيمة الفنية-الأدبية في تجربة تشيخوف الإبداعية تحديدا دقيقا للغاية، إذ يرى أن تشيخوف قد " أنشأ أشكالا من الكتابة جديدة على العالم كله ". وقال: " تشيخوف فنان لانظير له... أجل... بالضبط، لانظير له، وإنه فنان الحياة. وميزة فنه أنه مفهوم وقريب لكل إنسان روسي، ولكل إنسان عموما-وهذا هو الأهم...".

في الحقيقة فتح تشيخوف مرحلة جديدة في الأدب العالمي، أنشأ أشكالا جديدة في القصة والمسرحية، رقى بالأقصوصة والقصة والدراما الغنائية إلى مستوى الأعمال الروائية-الملحمية، دخل بالإنسان البسيط العادي إلى حلبة الأدب والفن، وكانت قضايا البيئة اليومية العادية، الحياة العادية للناس العاديين هي حجر الزاوية، هي القاعدة الواسعة التي تقف عليها تجربته الإبداعية.

كتب الباحث السوفيتي المعروف م.ب. جروموف: "يمتلك تشيخوف كلمات مدهشة عن الإنسان، حيث ينبغي أن يكون كل شيء فيه رائعا، الوجه والثياب والروح والأفكار، وأن الناس في عينيه، على الأرجح، لايمكن أن يكونوا "صغارا". ولعل كل السر يكمن في أن تشيخوف لم يصور الناس "الصغار" وإنما صور ما كان يمنعهم من أن يكونوا كبارا، لقد صور وأعم ماهو صغير في الناس. وإذا كان تشيخوف قد "عاب" شيئا ما في الناس، فإنه عاب قبل كل شيء-القدرة والاستعداد على أن يكونوا "صغارا" .

لقد أدرك تشيخوف أن السير خلف العمل الروائي، كتابة الرواية التي تمتلك جذورها الراسخة العملية العميقة في الأدب الروسي ضرب من العبث، لون من المحال، قد يقود الكاتب إلى السير وراء الآخرين، إلى أن يصبح صورة مشوهة عن الأصل. إذ كانت تلمع، تتألق في سماء الرواية الروسية شخصيات حية من الكتاب الذين تركوا ذخيرة لاتطال في هذا المجال، خرجت عن حدود روسيا، ودخلت في كنز الثقافة العالمية. كان هناك جونتشاروف، تورجينيف، دستويفسكي، تولستوي، وكانت هناك رواياتهم التي أصبحت حقيقة فنية- تاريخية واقعة. تشيخوف أدرك كل هذا، وانطلق يبحث عن أشكال جديدة، عن مضامين جديدة، عن شخصيات جديدة في الأدب والفن. في الحقيقة يقول أحد أبطال تشيخوف: "كم تكلمت عن الأشكال الجديدة، والآن أشعر بأني شخصيا أنحدر شيئا فشيئا إلى الروتين... أجل، إنني أقتنع أكثر فأكثر بأن المسألة ليست في الأشكال القديمة والجديدة، وإنما في أن الكاتب يكتب دون أن يفكر في أية أشكال. يكتب لأن ذلك ينساب من روحه بسلاسة". على أن هذا البطل التشيخوفي (تريبليف في "النورس") الذي لم يستطع أن يجد صوته الخاص، لونه الخاص، طعمه الخاص هو شخصية تشيخوفية، لا تشيخوف نفسه، وينبغي دائما أن نفصل الكاتب عن أبطاله. قد تحمل هذه الشخصية أو تلك أفكار الكاتب، آراءه، تصوراته في الحياة والناس والفن، لكنها مع كل هذا ليست هي الكاتب وإنما واحدة من آلاف الشخوص. كتب م.ب. جروموف: "لقد اتضح أنه يعيش ويعمل في قصص وأقاصيص تشيخوف مايقرب من ثمانية آلاف شخصية-ثمانية آلاف إنسان في خمسمائة أقصوصة وقصة، كتبت ما بين (١٨٨٠م-١٩٠٤م). هنا تقف في صورة ملحمية كاملة كل فئات المجتمع الروسي التي عاشت في عصور التطورات العنيفة، في نظام الحياة اليومية السرمدي، حين فقدت سلطتها على الناس قوانين الحكومة، هيبة الآباء، نماذج الكنيسة الوعظية الأخلاقية،حين كان من الصعب أن تدرك في فوضى الحياة والاضطراب، كيف يتشكل الغد".

يصور تشيخوف هذه الثمانية آلاف من الشخصيات تصويرا دقيقا متعددا، كل شخصية حسب موقعها، دورها، وضعها في هذه القصة أو الأقصوصة الشيء الذي يعكس تأثيرها في الحياة أو تأثرها بها سلبا أو إيجابا على اختلاف شؤونها وتنوع قضاياها ومصادرها. هنا مختلف الأوضاع الاجتماعية، مختلف الرتب الإدارية الحكومية، المدنية والعسكرية، هنا سيكولوجيات مختلفة متنوعة، متعددة، هنا قيم ومثل متقاربة ومتباعدة، فيها الجليل والحقير، فيها الرفيع والصغير. هنا الريف والمدينة- الحياة الروسية بأكملها.

يحتل أبناء الفئات الوسطى والدنيا الجزء الأكبر في هذا العدد الضخم من الشخصيات التشيخوفية، ويبدو المثقفون هم الغالبية في مسرحيات الكاتب. لقد أخذ أبناء الفئات الوسطى في الثمانينيات والتسعينيات مواقعهم في الحياة والمجتمع، وبدأ الإنسان البسيط يعلن عن نفسه في وضوح، يعلن عن وجوده. لقد أصبح أبناء الفئات الوسطى ينافسون الفئات العليا في شتى

مجالات الحياة، في الأدب والفن، في المسرح وفي مختلف ميادين الثقافة، وفي السياسة والاجتماع. جذب هؤلاء معهم إلى حلبة الأدب ومسرح الفن أبناء الفئات الدنيا، ودخلوا معهم في علاقات مباشرة وغير مباشرة، وأضفى الواحد منهم على الآخر معنى من المعاني. ومن هنا أخذ هؤلاء وأولئك يفرضون على الأدب أنفسهم على أنهم شخصيات مميزة ومتميزة، ينبغي تحليلها وتفسيرها وتصويرها، وإذا أضفنا إلى ذلك أن تشيخوف فنان من الشعب، إنسان من العامة، واحد من أكثر الكتاب الروس الآخرين انحدارا من الفئات الديمقراطية الشعبية، يصبح من المفهوم اتجاه تشيخوف إلى هذه الفئات، إلى هؤلاء الناس.

كتب تشيخوف إلى سوفورين في ٣٠ ديسمبر ١٨٨٨م: "أقول لك مخلصا، صادقا إن هؤلاء الناس لم يولدوا في رأسي من زبد البحر أو من أفكار سابقة أو من "الذهن" أو مصادفة. إنهم حصيلة ملاحظتي ودراستي الحياة... وأنا أشعر بأنني لم أكذب ولاسنتيمترا واحدا ولم أختلق قيد شعرة". وكتب ليف تولستوي بهذا الصدد: "الفنان إنسان غير عادي، ويمتاز عن غير الفنان بقدرته على أن ينقل عدوى مشاعره إلينا، أن يمسك على الدوام سلطته الفنية تحت التنويم المغناطيسي، ويحمل إلى نفوسنا قوى عبقريته الخفية في العالم الذي يصوره. تشيخوف، مثلا، من هذا النوع. وعندما أقرأ تشيخوف يبدو لي أنني أرى أبطاله واسمع أصواتهم أيضا. "

كانت عملية البحث عن الشكل الجديد عند تشيخوف عملية واعية لاعفوية، عملية إصرار، عملية بحث دائمة مضنية، يدل عليها ذلك الجهد الكبير المتواصل، ذلك العمل المضني الذي بذله تشيخوف في هذا المجال حتى يصل بالأقصوصة، بالقصة إلى مستوى الأعمال الروائية الملحمية. ولعل الحديث عن عفوية عملية التطور في تجربة تشيخوف القصصية والمسرحية، وعن أن الأساليب والطرائق الجديدة التي حملها الكاتب إلى هذين الفنين في عصره قد جاءت عفوا وكانت حصيلة الموهبة وحدها، دون أن يطلب تشيخوف ذلك أو يبحث عنه، دون أن يدرك الكاتب هذا الجديد إدراكا عميقا، لعل هذا الحديث على هذه الطريقة التي ذكرناها يبدو نوعا من اللامبالاة تجاه الكاتب وتجاه فنه الذي حمله إلى كل أرجاء الدنيا. إذ كثيرا مايردد بعض النقاد أن تشيخوف قال في إحدى المرات: "... سوف يقرأونني سبع سنوات، سبع سنوات ونصف... ثم ينسونني... ". غير أن تشيخوف قال أيضا: "... سوف تبقى الطرق التي ذللتها سليمة ومتكاملة". وهو قول يدل على أن هذا الكاتب كان يعي عملية الإبداع عنده بكل قوانينها، بكل مقوماتها، بكل أسسها ونظمها. القول الأول وليد التواضع الكبير الذي عاش مع تشيخوف إلى آخر حياته، والذي ربما كان سببا إلى حد ما في أن يتجنى عليه بعض النقاد في عصره. القول الثاني وليد الإدراك، نتاج الوعي بالقيمة الإبداعية، بالجديد الذي جاء به تشيخوف والذي لايختلف فيه اثنان في عصرنا الحاضر.

ويبدو أن بعض معاصري الكاتب قد لمسوا هذا التجديد، قد أدركوا أن تشيخوف حلقة جديدة، مرحلة جديدة في الأدب الروسي، تنقل مركز القوة من الرواية إلى القصة والأقصوصة. قال تولستوي: " لايمكن مقارنة تشيخوف كفنان مع الأدباء الروس السابقين له، مع تورجينيف، مع دستويفسكي أو معي. عند تشيخوف نمط خاص به كما عند الإنطباعيين. عندما تنظر إلى نتاجاته تعتقد أن هذا الإنسان يلطخ الألوان بدون أية علاقة بين الألوان، ولكن عندما تبتعد لمسافة قليلة وتنظر من جديد، تجد انطباعا متكاملا بشكل عام. وتقف أمامك لوحة للطبيعة ساطعة، لاتقاوم. وهناك دليل لايطاله الشك أبدا يؤكد أن تشيخوف فنان أصيل: وهو أن من الممكن أن نقرأ نتاجاته ونعيد قراءتها عدة مرات." وقال تولستوي في إحدى المرات وهو في دهشة عميقة من قدرة تشيخوف الفنية في قصة "السهب": "إنه كاتب غريب، يلقي بالكلمات، كأنما في غير محلها، بينما كل شيء عنده يعيش متجاورا. وما أروع ذهنه! لاتوجد عنده مطلقا تفاصيل زائدة على الحاجة، كل واحد منها ضروري ورائع ". ولايهمنا في هذا المجال حديث تولستوي عن انطباعية تشيخوف، قدر مايهمنا أن هذا العملاق قد أدرك في وقته أن تشيخوف صفحة جديدة، علامة فارقة ومميزة في الأدب الروسي وفي الأدب العالمي.

وفي عصرنا كتب الروائي السوفيتي ف. كاتايف: " لقد حقق تشيخوف كمالا أعظم في قدرته على أن يدمج عنصرين من عناصر النثر الفني-العنصر التصويري والعنصر السردي- دمجا عاما متكاملا. في العادة السرد والتصوير قبل تشيخوف حتى عند الكتاب الماهرين للغاية، من مثل تورجينيف ماعدا تولستوي ودوستويفسكي، كانا على الدوام يتناوبان، ولايندمجان الواحد بالآخر. كان الوصف يمضي في طريقه الطبيعي ويمضي السرد في طريقه، الواحد يتلو الآخر. ويكمن في امتزاج السرد والتصوير امتزاجا بديعا واحد من فتوحات تشيخوف الفنية ".

-١٢-

على هذا النحو كان مجال إبداع تشيخوف في الأقصوصة والقصة والمسرحية. لقد عاش تشيخوف في عصر اللازمن -في سنوات الثمانينيات، عصر اللاأحداث، عصر الرجعية الحالكة في روسيا، العصر الذي لم يخلق ولو رواية رائعة كما يقول بعض النقاد. كان هذا العصر خاليا من الأحداث الجسيمة، خاليا من التطورات الحادة العنيفة إلى حد ما، لكنه كان عصر الثقافة والعلوم، عاشت فيه مجموعة من الأدباء والكتاب والعلماء والمفكرين. وعلى الرغم من كل هذا، ففي عشية ظهور أعمال الكاتب الأولى في الصحافة، كانت الحرب الروسية-التركية (١٨٧٧م-١٨٧٨م) قد وضعت أوزارها، وفي نهاية حياة تشيخوف دوت في الأفق الطلقات الأولى من الحرب الروسية-اليابانية (١٩٠٤م-١٩٠٥م). ولم تكن هذه الفترة، مابين الحربين خالية من الأحداث المثيرة تماما، فهناك عدة محاولات قد هدفت إلى اغتيال أليكسندر الثاني الذي قتل بالفعل في ١ مارس ١٨٨١م، ومحاولة اغتيال أليكسندر الثالث عام ١٨٨٧م. وهناك

النهاية الأليمة للثوريين الشعبويين في منصة الإعدام والسجن والنفي. في الثمانينيات يموت دوستويفسكي، أستروفسكي وتورجينيف، ويرى جونتشاروف أنه قد أصبح كاتبا غير معاصر فينصرف عن النشاط الإبداعي الفعال. ويعاني تولستوي من أزمة فكرية عميقة وتكتسب تجربته الإبداعية منذ منتصف الثمانينيات نوعية جديدة. ويتجه تولستوي، سالتيكوف-شيدرين وليسكوف إلى إنشاء الأعمال الملحمية الصغيرة (الشكل الصغير-القصة والأقصوصة)، وهم الذين كانوا حتى وقت قريب من كتاب الشكل الملحمي الكبير-الرواية. ومن المميز أن فترة الثمانينيات لم تستطع أن تمنح الحياة الأدبية ولو رواية واحدة متميزة، وأصبحت الأقصوصة والقصة تحتل المكانة الأولى حتى نهاية القرن التاسع عشر. نجد ذلك عند كل من جارشين، كورولينكو، تشيخوف، بونين، ليونيد أندرييف، كوبرين، جوركي في بداية حياته الأدبية. وفي الجانب الآخر-على مستوى الحياة الاجتماعية فقد انهارت أوهام الديمقراطيين الشعوبيين، وأصبح القسم الأعظم من المثقفين في حالة ضياع محقق، واتجه إلى الترويج "للقضايا الصغيرة" والدعوة إلى التصالح مع الواقع.

لم يستطع عصر اللاأحداث أن يمنح تشيخوف رواية واحدة، وإن كانت الرواية موجودة في مجموع تجربته، في مسرحياته. على أن السبب الرئيس في ذلك، كما قد يبدو، لايكمن في العصر، إذ كانت هناك روايات لكتاب لايعرفهم اليوم إلا المتخصصون في ذلك العصر وأدبه. ولعل الباعث الأكبر على ذلك يكمن في طبيعة الكاتب نفسه، في طبيعة حياة الناس البسطاء، في حياة أبناء الفئات الوسطى والدنيا الذين كتب عنهم، هذه الحياة البسيطة المتواضعة، الحياة العادية المملة والرتيبة أحيانا التي لم تستطع أن تقدم المادة المطلوبة من أجل كتابة رواية، إذ كانت آمال هذه الفئات وتطلعاتها بسيطة في مستوى واقعهم وطموحهم في تجاوز هذا الواقع. ولعل الرواية بعد ذلك تكمن في مسرحيات تشيخوف، هذه المسرحيات التي تحمل مضامين اجتماعية-تاريخية واسعة، وتحمل أبعادا فنية- جمالية هائلة. إذ يبدو اهتمام الكاتب في هذه المسرحيات بمضامين الحياة الاجتماعية الكبرى، بمحتويات الوجود الإنساني، ويحقق من خلالها توسيع حدود القصة والأقصوصة شكلا ومضمونا. وقد رأى بعض النقاد أن مسرحيات تشيخوف روايات كتبت بإيجاز. كتب م. خرابتشينكو أن تشيخوف "شق طريقه الخاص واكتشف في الحياة زوايا وجوانب جديدة صارت لأول مرة على يديه موضوع دراسة فنية شاملة. كانت الحياة العادية للناس العاديين المنشغلين بهمومهم وأفكارهم وشؤونهم مركز اهتمام تشيخوف-حياة لا نلاحظ فيها ظواهر استثنائية خارقة، حياة مليئة بالأفراح والأتراح الكبيرة والصغيرة، بالآمال البديعة المتلألئة، مليئة بالدرامات الحقيقية...".

يقوم مسرح تشيخوف على قاعدة واسعة في الأدب الروسي، على تراث هائل في هذا المجال يمتد من جوجول حتى تشيخوف. نيكراسوف، أوستروفسكي، تورجينيف، بروتكوف هي قاعدة تشيخوف الفنان-الكاتب المسرحي. غير أن تشيخوف يمتلك قاعدة أخرى، قاعدة

الأدب العالمي، قاعدة المسرحية الأوروبية الغربية. لقد أصبح من المستحيل أن نفهم تشيخوف، أن ندرك كل تجديداته، كل فتوحاته المسرحية خارج "الدراما الجديدة". ينتمي تشيخوف إلى عالم الدراما الجديدة، إلى عالم إبسن، ستريندبرج، جاوبتمان، برناردشو، ميترلينك. على أن تشيخوف مرحلة متقدمة عن قاعدته الروسية، عن قاعدته الأوروبية الغربية. قاعدة تشيخوف الروسية تكمن في نيكراسوف، تورجينيف، أوستروفسكي. دخل هؤلاء الثلاثة عالم الكتابة المسرحية في وقت واحد تقريبا، عالج كل واحد من هؤلاء القضايا والمشكلات القريبة من عالمه الخاص به، عمد كل واحد منهم إلى إنشاء أشكال مسرحية جديدة، ساعد هؤلاء على التقريب بظهور مسرح تشيخوف. أنشأ نيكراسوف مسرحية المزاج، وضع تورجينيف أساس طرائق ما وراء السطور، سيكولوجية فن تصوير الشخصيات، أقام أوستروفسكي "مسرحا روسيا كاملا" على امتداد أربعين عاما، تطور داخل هذا المسرح مفهوم الدرامية، مفهوم الصراع الدرامي، حيث يقرب هذا المفهوم في أعمال أوستروفسكي الأخيرة من المفهوم الدرامي عند تشيخوف، ويفتح بروتكوف إمكانيات جديدة في عالم الحوار.

قد تتسع أو تضيق حدود هذه القاعدة، لكنها يجب أن تشمل الدراما الجديدة في أوروبا الغربية، بكل تعددها وغناها، بكل اتجاهاتها الفنية المختلفة، بكل تياراتها القومية والإنسانية المختلفة. على أن تشيخوف لم يكن النهاية-الذروة لاغير، وإنما البداية-المنطلق الذي قامت عليه كثير من اتجاهات المسرح الحديث في القرن العشرين على إختلاف التيارات والمذاهب التي تشعبت داخل هذا المسرح. كتب الناقد فولجسكي، معاصر تشيخوف: "كثيرا ما يقولون إن تشيخوف حلقة ختامية، كلمة أخيرة في مدرسة الأدب الروسي التي نبعت من جوجول، وإن في تشيخوف تنغلق دائرة التطور الأدبي الذي بدأه جوجول. على أن تشيخوف ليس نقطة أخيرة لاغير، وإنما نقطة انطلاق أيضا، "تشيخوف ليس نهاية فحسب وإنما بداية أيضا".

تجربة تشيخوف الإبداعية بنية حية، نظام فني متكامل، وحدة فنية متماسكة. تشيخوف الكاتب القصصي، تشيخوف الكاتب المسرحي وجهان لعملة واحدة. في هذه التجربة يكمل المسرح القصة، وتمد القصة المسرح بأوضاع وأبعاد فنية-اجتماعية لاحدود لها. بيد أن تشيخوف الكاتب المسرحي ينضج في هدوء بالمقارنة مع تشيخوف الكاتب القصصي. عملية التطور في الجانب المسرحي تتخذ طابعا معقدا، تتم عبر طريق وعرة، عبر محاولات مختلفة، تمضي عبر مقدمات أوصلت تشيخوف إلى القمة. عملية التطور، عملية النضج عند تشيخوف الكاتب المسرحي تمضي في شيء من التحدي. إذ يبتعد تشيخوف عن تقاليد المسرح القديم، عن قوانين مسرح عصره علنا، بصورة عنيفة، متحدية، لايخفي مطلقا عملية هدم القديم والثورة عليه، عملية البحث عن الجديد، إرساء هذا الجديد في الحياة المسرحية. على أن خروج تشيخوف القاص عن تقاليد الأقصوصة الفكاهية، انتقال الكاتب من الأدب الصغير إلى الأدب الكبير كان أقل عنفا، أقل تحديا في الجانب القصصي. ولعل الفارق الكبير، العلامة التي تميز

تشيخوف الكاتب المسرحي عن تشيخوف الكاتب القصصي تتحدد بأن تشيخوف قد بدأ الكتابة المسرحية من المواضيع الاجتماعية-التاريخية المهمة، إذ أراد أن يدخل في قضايا عصره دفعة واحدة، دخول الفارس، وحاول أن يقدم صورة اجتماعية، لوحة اجتماعية-تاريخية- فنية كاملة عن الناس الذين عاصرهم، عن العصر الذي عاش فيه، وغرق في وجدانه.

- ١٣ -

على هذا النحو كان طريق تشيخوف الكاتب المسرحي شائكا، محفوفا بالمخاطر، فلم ينتقل الكاتب في هذا المجال من انتصار إلى آخر، كما حدث ذلك في عالم القصة والأقصوصة. لقد جرت عليه مسرحياته الأولى خيبة الأمل والمرارة التي حطمت قواه الجسدية. منعت الرقابة مسرحيته الأولى من الظهور على خشبة المسرح " على الطريق الطويل" (١٩٨٥م)، ولم يفلح تشيخوف في عرض عمله الكبير "بلاتونوف" على المشاهد وضاعت هذه المسرحية ولم تظهر إلا في عام ١٩٢٣م، أي بعد وفاة تشيخوف بفترة زمنية طويلة. ولم يفهم النقاد "إيفانوف"، "شيطان الغابة" و "النورس". وقد عاب هؤلاء على الكاتب "تفكك الحوار"، "تشوش الأفكار" و "عدم اكتمال الحدث"، واتهموه بأنه لايعرف قوانين المسرح، ورأوا أن مسرحياته عبارة عن أقاصيص جمعت في عمل واحد. وكان تشيخوف يقطع على نفسه وعدا بألا يعود إلى المسرح، وتوقف بالفعل عن الكتابة للمسرح بعد "بلاتونوف" حوالي عشر سنوات، ويبدو الفارق الزمني كبيرا بين "شيطان الغابة" و "النورس". ولعلها كانت مرحلة مراجعة مع النفس، مرحلة البحث عن الجديد في المسرح. ونحن نعرف من الدراسات الأدبية الروسية أن تشيخوف قد أصيب بأزمة نفسية حادة بعد فشل "النورس" على خشبة المسرح في بداية الأمر، الشيء الذي ضاعف من مرض السل الرئوي عنده، وكان تشيخوف قد كتب مسرحيته الأخيرة "بستان الكرز" وهو يعاني الأمرين من الداء العضال الذي أنهك جسمه وقتله بالفعل بعد فترة وجيزة من الفراغ من كتابتها. على أن تشيخوف بالرغم من كل هذا، كان يمضي إلى الأمام ويحقق فتوحات فنية كبيرة في هذا الجانب.

كتب أربوزوف الكاتب المسرحي السوفيتي: " فن تشيخوف المسرحي هو الحد الذي تبتدىء منه صفحة جديدة كل الجدة في المسرح، قد لا نستطيع أن نلحظ ذلك دائما-نحن بحاجة إلى بعض الوقت كي نستطيع أن نفهم عمق التحول الذي طرأ على المسرح بعد أن دخل ساحته تشيخوف. إنه ظاهرة عريقة في الفن المسرحي مثل شكسبير... لقد ابتكر تشيخوف رؤية مسرحية للعالم جديدة كل الجدة... ".

الهوامش

(١) بونوتسكايا. إ.أ: طرق أبطال تشيخوف، ص (٩).

(٢) المصدر نفسه، ص (٩).

(٣) جروموف. م.ب: عالم تشيخوف الفني، المصدر السابق، ص (٣٥٩).

(٤) ستانيسلافسكي. ك.س: أ.ب. تشيخوف في المسرح الفني (ذكريات)، في كتاب: أ.ب. تشيخوف في ذكريات معاصريه، ص (٤١٥-٤١٦).

(٥) "الثقافة السوفيتية" ١٥ يوليو ١٩٥٤م.

(٦) جو مو-جو : الأعمال المختارة، ص (٤٣٧).

(٧) كوزنيتسوفا.م.ف : تشيخوف جوانب موهبة عظيمة، ص (٤).

(٨) جوركي. م: حول الأدب، ص (٢٩ - ٣٠).

(٩) بيلكين.أ: المهارة الفنية لتشيخوف قصصيا. في كتاب: أقرأ دوستويفسكي وتشيخوف، ص (١٧٩).

(١٠) تشيخوف. أ.ب: حكاية مملة (من مذكرات رجل عجوز)، المؤلفات المختارة في أربعة مجلدات، م (٢)، ص (١٠١ - ١٠٢).

(١١) كوليشوف. ف.ي: حياة وتجربة تشيخوف الإبداعية، ص (١٦).

(١٢) بابيرني. ز.س: خلافا لكل القوانين... مسرحيات وفودوفيلات تشيخوف، ص (٧).

(١٣) تشيخوف. أ.ب: حكاية مملة، ص (١٠٣-١٠٤).

(١٤) المصدر نفسه، ص (١٠٣).

(١٥) المصدر نفسه، ص (١٠١).

(١٦) المصدر نفسه، ص (١٠٠).

(١٧) المصدر نفسه، ص (١٠٠-١٠١).

(١٨) المصدر نفسه، ص (١٠٣).

2

الفصل الثاني

فن تشيخوف المسرحي في النقد السوفيتي

الفصل الثاني
فن تشيخوف المسرحي في النقد السوفيتي

- ١ -

التفت النقد السوفيتي التفاتة جادة إلى فن تشيخوف المسرحي منذ عشرينيات القرن الحالي حتى يومنا هذا. وكان أن ظهر عدد كبير من النقاد والدارسين الذين بحثوا في مسرحيات الكاتب، في تاريخ هذه المسرحيات، حياتها على خشبات المسارح، تقلبات هذه العروض وحظها من النجاح والإخفاق، وجمعوا حقائق جمة كشفت ذلك الجهد الهائل الذي بذله تشيخوف اثناء عمله في مسرحياته، وبينوا التطور الذي حدث داخل فن تشيخوف المسرحي منذ "جيل بلا آباء" إلى "بستان الكرز". وقد تراكمت مجموعة هائلة من الدراسات والبحوث والمقالات العلمية الرصينة التي كشفت عن سعة هذا العالم المسرحي في حياة تشيخوف وتجربته الإبداعية، وفسرت كثيرا من جوانب موهبة هذا الفنان، عبقريته الدرامية التي أبدعت روائع مسرحية مازالت تعيش بيننا اليوم بكل مافيها من قضايا أخلاقية، جمالية، اجتماعية وغير ذلك. على أن الشيء الأهم في هذه الأعمال أنها فسرت حقيقة الإبداع الفني في مسرحيات تشيخوف، اتجاهاتها الاجتماعية، أبانت أخطاء وأغاليط النقد الأدبي في عصر ماقبل الثورة، تلك الأخطاء والأغاليط التي علقت ردحا طويلا من الزمن بمفاهيم النقد الأدبي حول مسرحيات الكاتب.

ولعلنا نستطيع أن نحدد بعض الأعمال النقدية الجادة التي أرست تقاليد نقدية صائبة تكشف الأبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات تشيخوف كشفا صادقا عميقا حيث ظلت مراجع نقدية ذات قيمة أدبية عظيمة لفترة طويلة في النقد السوفيتي. ولعل س.د. بالوخاني،ف.ف.يرميلوف، أ.ب.سكافتيموف، أ.ي.ريفياكين، ج.ب.بيردنيكوف، ز.س.بابيرني، أ.ي.روسكين، ج.أ.بيالي، ف.يا.لاكشين، قد استطاعوا أن يتعمقوا في هذا الفن التشيخوفي الأصيل، الفريد من نوعه. وليس وحدهم، فالقائمة طويلة جدا، بيد أننا أشرنا إلى أكثر النقاد شهرة وتوسعا في معالجة قضايا الفن المسرحي عند تشيخوف. لقد أصبحت مجموعة كبيرة من استنتاجات هؤلاء النقاد والدارسين حقائق ثابتة في تاريخ الدراسات النقدية التي تبحث في تجربة تشيخوف المسرحية. بيد أن هؤلاء النقاد وآخرين غيرهم قد تركوا الباب مفتوحا أمام النقاد والدارسين الذين يأتون بعدهم ليكتشفوا في عالم تشيخوف الشيء الذي لم يكتشف من قبل.

وسنعمد هنا إلى اختيار بعض الدراسات النقدية التي تتعمق تجربة تشيخوف المسرحية، وتتناول مسرحيات الكاتب من جميع جوانبها، وتعالج قضايا المهارة الفنية في هذه المسرحيات، وسنقف عند

تناول هذه الدراسات الأبعاد الموضوعية والفنية في مسرحيات الكاتب وقفات طويلة. وهناك دراسات أخرى تدخل في موضوع هذا الكتاب كمراجع مهمة ذكرناها في مواضعها. بيد أن هذه الدراسات جميعها كانت رائدنا في رحلتنا مع تشيخوف، في طريقنا الطويلة إلى هذا الفنان الحق.

- ٢ -

أولا: يرميلوف (ف. ف): تشيخوف...

يحدث الكاتب القارئ عن تقلبات أول عرض لمسرحية "النورس" التي، كما هو معروف، قد باءت بالفشل الذريع. [١] ويرى المؤلف أن السبب في فشل المسرحية يكمن في أن "مسرح ذلك العصر لم يبلغ بعد إلى مستوى التجديد في مسرحيات تشيخوف [٢]". ويكتب يرميلوف عن العلاقة المتينة بين مسرح موسكو الفني وتشيخوف. ويطلق على لقاء تشيخوف وتعرفه إلى المسرح الفني "لقاء تاريخيا"، ذلك لأن "المسرح والكاتب عبرا عن القوة الإبداعية الناهضة الجديدة في حياة الشعب العملاق [٣]".

يركز الناقد جل اهتمامه على دحض آراء الذين يقولون إن تشيخوف عديم المبالاة، ضعيف الإرادة، ويورد على صفحات كتابه أقوالا من معاصري تشيخوف: ستانيسلافسكي، أولجا كنيبر-تشيخوف، نميروفيتش-دانتشينكو، إيلباتيفسكي، الذين يقررون عكس ذلك تماما. يتذكر إيلباتيفسكي الذي كان يعمل طبيبا في يالطا تشيخوف في التسعينيات من القرن التاسع عشر: "لقد دفع الغليان الروسي الهائج تشيخوف وجرفه معه. وأصبح، وهو البعيد عن السياسة، غارقا في خضمها [٤]". كان تشيخوف في هذه الفترة على موعد قريب مع الثورة، انعكس ذلك في مسرحياته. ففي مسرحية "الشقيقات الثلاث" ١٩٠١م يقول أحد أبطال المسرحية بما يشبه التنبؤ بالثورة وقدومها: "أزف الوقت، يتقدم نحونا جميعا شيء ما جسيم، وتتأهب عاصفة قوية هائلة وقريبا ستهب علينا وتكتسح من مجتمعنا الكسل، وعدم المبالاة وازدراء العمل والكآبة المتعفنة [٥]".

يتحدث ستانيسلافسكي عن حاسة تشيخوف السياسية فيقول: "يخطئ من يرى أن تشيخوف ضعيف الإرادة، متردد... ففي الأعمال الأدبية المؤلفة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يعد تشيخوف في مقدمة أولئك الذين أحسوا بحتمية الثورة وهي لم تكن إلا جنينا بعد [٦]".

- ٣ -

ثانيا: تشوداكوف (أ.ب): خصائص تشيخوف الفنية...

يبحث المؤلف في أسلوب تشيخوف ونظامه الفني [٧]. يقول المؤلف في مقدمة مؤلفه إنه: "أراد أن يدقق في بعض التقويمات النقدية التي أصبحت من التقاليد المرعية في حكمها على أسلوب تشيخوف الفني [٨]". ويشير الكاتب إلى "المبادئ الجديدة في اختيار المواد في دراما تشيخوف [٩]" يبدو في هذه المسرحيات للوهلة الأولى وجود مواد "فائضة"، "غير مهمة". يمكن أن نلغيها من المسرحيات من دون أن يتغير مضمونها. بيد أن هذه المواد "الفائضة" ليست فائضة. هذه الزوائد "تترك انطباعا عن

عالم كامل، لم يختر اختيارا، معروض في ظواهره العرضية العابرة[10]".

يتحدث الناقد عن دور المنظر الطبيعي في تجربة تشيخوف الإبداعية، ينماز تشيخوف عن معاصريه من الأدباء، أمثال تورجينيف، جونتشاروف بأنه لايرسم لوحات الطبيعة. وإنما هي على الأغلب رسوم تحضيرية. "المناظر الطبيعية توحي بالرسم التقريبي الخفيف...الطبيعة عند تشيخوف...تبدو دائما في حالات جديدة... السحاب التي ستزول سريعا، ضوء القمر...، بقع الشمس على الصلبان والقبب[11]". الكاتب وهو يتحدث عن مبادئ اختيار التفاصيل الفنية في قصص تشيخوف ومسرحياته يؤكد رمزية بعض التفاصيل: ضربات الفأس في الشجرة "بستان الكرز" صوت الوتر المنقطع في المسرحية نفسها.

تتخلل هذه المسرحيات مشاهد غير ضرورية [12]. بيد أن هذه المشاهد "غير الضرورية"، إجابات الأبطال تعد جزءا أساسيا في رسم تشيخوف العالم من حوله، وهي إحدى خصائص أسلوبه الفني التي يتحدد فيها التجديد داخل مؤلفاته المسرحية.

-٤-

ثالثا: سيمانوفا (م.ل): تشيخوف الفنان...

تناقش الناقدة الخصائص المتفردة في أسلوب تشيخوف-الكاتب القصصي-تشيخوف الكاتب المسرحي وخصائص التفكير الإبداعي في تجربة هذا الفنان [13].

تكشف الكاتبة بالتدريج من فصل إلى آخر عن مراحل التجربة الإبداعية التشيخوفية وتحدد في كل مرحلة العلاقة الأساسية في أعماله محللة خصائص الكاتب وأبعاده الفنية. ونحن سنقف عند تحليل الناقدة الأبعاد الفنية في مسرحيات تشيخوف.

١) لايوجد في مسرحيات تشيخوف تطور عنيف في الحدث، ولا توجد صراعات حادة معينة "تضعف الحبكة ونظام تصوير الشخصيات والبناء العام في هذه المسرحيات، وتطابق الحوادث الأبطال السلبيين الذين لايغيرون الظروف المحيطة بهم وإنما يخضعون لها [14]".

٢) تجري أمام المشاهد على مسرح تشيخوف أحداث الحياة العادية، الناس يأكلون، يتحدثون في الأمور العادية اليومية، يتخاصمون ويتصالحون، أما الأحداث المهمة فتجري خلف المسرح: انتحار تريبليف في "النورس"، مبارزة توزينباخ وسوليني في "الشقيقات الثلاث"، بيع الضيعة في "بستان الكرز".

٣) يتركز الحدث في مكان واحد، شخوص المسرحية قليلو العدد، ويتحدث الأبطال عن ماضيهم بأنفسهم بشكل عابر.

٤) بعض النقاد وهم يشيرون إلى غياب اللحظات التمثيلية في مسرحيات تشيخوف، يطلقون عليها "سكونية" إستاتيكا - "عادوا-رحلوا"، أما في حياة الأبطال فلا يتغير شيء- تؤكد سيمانوفا أنه

لايجب أن نقود فكرة مسرحيات تشيخوف إلى القاعدة الضيقة "عادوا-رحلوا". "إن وصول وجوه جديدة...يكشف في مسرحيات تشيخوف عن شذوذ الحياة العادية اليومية، يعقد من الصراع الذي لايدركه الأبطال أنفسهم حتى هذا الوقت"."الحدث الداخلي يعد نوعية درامية جديدة في مسرح تشيخوف (١٥)".

٥) إن النمو الداخلي، التغير، التحول في الأفكار والمشاعر هو الذي يحرك حبكة مسرحيات تشيخوف ويجعلها دينامية.

٦) خصائص الحوار عند تشيخوف-أنه يعكس فيه تشتت الناس المحيطين به الذين عاصرهم الكاتب. ويتهم الكاتب في هذا التشتت "ضحايا" هذا التشتت نفسه، لأنهم يتصالحون مع هذه الحياة الخاملة "عديمة الموهبة" وينحصرون في سعادتهم وتعاستهم الخاصة لاغير.

٧) تصف الناقدة تشيخوف بأنه "سيكولوجي". إن فن تشيخوف المحلل النفسي الماهر لايظهر في كشفه الحالة النفسية لأبطاله لاغير، وإنما في وسائل التأثير العاطفي على المشاهد "حتى الصمت في مسرحيات تشيخوف يبدو معبرا، ويبدو حديث الأبطال شاعريا (١٦)".

٨) لا يوجد عند تشيخوف نهايات درامية أو سعيدة تقليدية. إن مسرحيات الكاتب تترك انطباعا بعدم اكتمالها، إنه، دائما مايترك للمشاهد إمكانية التفكير في نهاية المسرحيات.

– ٥ –

رابعا: زينجيرمان (ب.ي):

مقالات في تاريخ دراما القرن العشرين...

يعالج الباحث عملية التطور في الدراما الأوروبية في القرن العشرين، خلافا للباحث بيالي الذي تناول في كتاب "تشيخوف والواقعية الروسية" موضوع تطور الدراما الأوروبية في القرن العشرين ودور تشيخوف في هذا التطور، فإن زينجيرمان يحلل تحليلا مفصلا دقيقا تجربة تشيخوف، ستريندبيرج، إبسن، ميترلينك، بيرانديللو، بريخت، جاوبتمان، لوركا، أنوي. هؤلاء هم ممثلو الدراما الجديدة، الذين شكلوا تيارات فنية متباينة (١٧).

ويركز الباحث وهو يتحدث عن تشيخوف على مسرحه وتميزه عن المسرح الأوروبي الغربي. ويقود المؤلف البحث في ناحيتين : قضية سلوك البطل وما يرتبط بها من قضية الحدث الدرامي، أي أنه يجب أن نقرر بأن سلوك الشخوص الدرامية يؤثر على بناء الدراما، هيكلها العام، إيقاعها، الحوار.

يقرر المؤلف أن كتاب المسرح يبحثون عن موقف تاريخي من العصر الذي يعيشون فيه، ويعطونه تقويمات مختلفة على أساس تجاربهم الحياتية ونظرتهم إلى العالم من حولهم. أبطال هؤلاء الكتاب المسرحيين يتشابهون فيما بينهم على الأغلب لأنهم يعيشون في فترة تاريخية واحدة. إنهم

يناضلون "أنفسهم-إذعانهم، استكانتهم أو فرديتهم الطائشة المتعجرفة-أو عدوتهم...الحياة الخاملة المبتذلة... وفي كل مرة من جديد يناقشون... موضوع، هل من الممكن أن يحمي البطل الدرامي نفسه، يدافع عن شرفه، عن إرادته-وحرية الفعل [١٨]". بيد أن الفرق عظيم في سلوك الأبطال، وعلى هذا الأساس تختلف التراكيب، النغمة، شكل الدراما.

يرى زينجيرمان أن الكاتب المسرحي النرويجي إبسن فنان انتقالي إلى ماقبل المرحلة التشيخوفية. فهو آخر من يمثل النظام المسرحي القديم وهو حامل الأشكال الدرامية الجديدة في الوقت نفسه. ولهذا لايزال يسود في مسرحياته شكل الصراع الدرامي التقليدي، ولايزال الأبطال ذوو الطباع القوية يتطلعون إلى أهدافهم الذاتية، ولا يزال "كل واحد يقف في مواجهة الآخر، يختلفون فيما بينهم ويتصارعون [١٩]".أما أبطال تشيخوف فإنهم يقفون وجها لوجه مع الحياة. لقد تجاوز تشيخوف إبسن في تصويره البيئة وواقع الحياة ومحيط هذه الحياة ووسيلة تأثير هذا الواقع على الحياة. إن مصير أبطال تشيخوف يرتبط بالظروف الاجتماعية والمعيشية الحياتية، أما أبطال إبسن فإن مصيرهم مرهون بهذه الشخصيات والأحداث أو تلك[٢٠] التي تدخل في الأخير ضمن الأسباب الاجتماعية.

الكاتب المسرحي البلجيكي ميترلينك يندرج في عداد الكتاب المسرحيين الأوروبيين الذين يحتلون بتجاربهم الإبداعية مكانا في قائمة الدراما الجديدة. لقد دخل في تاريخ الدراما الجديدة على أنه كاتب مسرحي رمزي في مسرحياته الصغيرة الرمزية: "الأخت بياتريسا"، "هناك، في الداخل"، "الطائر الأزرق".

يعكس ميترلينك في صورة غامضة مبهمة تأثير العلاقات الرأسمالية الاحتكارية على الإنسان، إنه يرسم صورة مضللة لأساس العلاقات الرأسمالية، مسرحياته تمتلئ بهواجس شنيعة، مخاوف غامضة، وأبطال ميترلينك دمى عاجزة في أيدى قوى مسيطرة مبهمة [٢١]".

ميترلينك، كتشيخوف، يعرض في مسرحياته ظاهرة الابتذال، مأساوية الحياة العادية. بيد أن العالم الخارجي عند ميترلينك يتحول إلى قضاء وقدر ويتحول الناس إلى دمى تخضع لعبودية العالم المادي، أبطاله "أسطوريون، غريبو أطوار-ليس من هذا العالم[٢٢]". إنهم لايناضلون العالم من حولهم، إنهم متشائمون. أما مسرحيات وأبطال تشيخوف فتبدو أكثر تفاؤلا، إنهم يعلقون آمالهم على المستقبل. ولهذا لاتكون الحياة التعيسة عند تشيخوف ثقيلة تسحق أبطاله كما هي الحال عند ميترلينك.

الكاتب المسرحي الإيطالي بيرانديللو جاءت تجربته الإبداعية بعد تشيخوف. لقد سجل مرحلة جديدة من التطور التاريخي مرتبطة بظهور الفاشية في العشرينيات من القرن العشرين، حين فقد الإنسان ذاتيته وخلع على نفسه قناعا. بطل بيرانديللو "الإنسان البسيط" الذي يفقد شخصيته وذاته وطباعه في مرحلة سيطرة الاحتكارات الإمبريالية وظهور الفاشية، لايستطيع أن يقرر مصيره، ويتخذ قراراته بنفسه في مسرحيتي الكاتب "كل بحسب مايريد". "العراة يلبسون" وغيرهما.

الحياة الاجتماعية كلها في أعمال بيرانديللو عبارة عن لعبة كوميدية متصلة. ولهذا يصاب الإنسان بالانفصام. فهو من أجل أن يعيش في المجتمع يخلع على روحه قناعا ويؤدي الدور الذي

يمنحه إياه وضعه في المجتمع. على هذا الأساس يخفي بيرانديللو جوهر الإنسان الأصيل في القناع. ويمكن أن نطلق على مسرحه "مسرح الأقنعة"، أما مسرح تشيخوف، فهو مسرح الأحياء من البشر، قد يكونون سلبيين، سيئين، بيد أنهم أحياء.

الكاتب المسرحي السويدي أوجست ستريندبرج (١٨٤٩م-١٩١٢م) يدخل ضمن تيار أوروبي مسرحي جديد، يخالف طبيعة مسرح تشيخوف. لقد قدم الكاتب عروضه على خشبة المسرح تحت شعار المدرسة الطبيعية، وقد أصبح إله التعبيريين الأوروبيين.

- ٦ -

خامسا : أسنوفين. ف. ف : الفن الدرامي الروسي

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

يعالج الكاتب قضية التجديد في مسرح تشيخوف، ويظهر على أساس نماذج من الأعمال الدرامية لكل من أي.س. تورجينيف، أ. ك.تولستوي، أ. ن. أستروفسكي، ل. ن. تولستوي، أ.ب.تشيخوف قوانين تطور الفن المسرحي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وخصائص المذهب الواقعي في هذا الفن. ويحلل المؤلف الخصائص الفنية في مسرح تشيخوف وأبعاده المميزة له عن مسرحيات ل.ن. تولستوي وغيره من المؤلفين [٢٣].

يحدد الكاتب خصائص دراما تشيخوف الجوهرية على النحو الآتي :

١) التركيبية-الجمع بين الموسيقية، الغنائية، الدرامية، بيد أن "الغنائية...يجب أن ينظر إليها على أنها الشكل المسرحي الأهم في بروز الحدث الدرامي في مسرحيات تشيخوف[٢٤]".

٢) تعدد الأصوات (النغمات). وهو مايعني عدم وجود بطل رئيس؛ في مسرحيات تشيخوف يتساوى في الحقوق كل شخصيات المسرحية. تعدد الأصوات (النغمات) يظهر أيضا في (دراما داخل الدراما). أي أن الكاتب يظهر لنا الدراما (المأساة) الخاصة لكل بطل، مثلا، أركادينا ونينا زاريتشنايا تحبان تريجورين، وتعاني كل واحدة منهما في داخلها دراماها (مأساتها). تريبليف يحب نينا، ماشا تحب تريبليف، ميدفيدينكو يحب ماشا، ولكل واحد منهم مأساته، دراماه التي ترتبط عضويا في العقدة الدرامية العامة.

٣) يتعمد تشيخوف أن يستثني إمكانية البناء المنطقي في مسرحياته. ويمكن أن ننقل كثيرا من المشاهد عن أماكنها ولايتغير مجرى المسرحية.

٤) الفكرة عند تشيخوف في مسرحياته لاتطفو على السطح. "الكاتب والمشاهد معا يبحثان، ولايعلّم أحد، إنه يقدم مادة معينة للتأمل لاغير وليس للاستنتاج [٢٥]".

٥) أبطال تشيخوف لايحددون لأنفسهم أهدافا قريبة، إنهم يضعون لأنفسهم أهدافا سامية قديرة على

أن تغير حياتهم تغييرا جذريا نحو الأفضل وتأتي عليهم بالسعادة. بيد أن هذه السعادة غير موجودة. إن أبطال تشيخوف يجدون أنفسهم في "مآزق تراجيدية".

٦) يسود في كل مسرحيات تشيخوف الأساس الشعري، الفلسفي، ويأتي في المكان الثاني ماهو حياتي. ولهذا يقول جوركي: "إن واقعية تشيخوف تنمو إلى مستوى الرمز العميق التأمل والملهم". ويرى الناقد أسنوفين أن الزمان والمكان في مسرحيات تشيخوف "يبدوان غير ممتدين".

- ٧ -

سادسا: بيردنيكوف (ج.ب)

فن تشيخوف الدرامي...

يناقش المؤلف قضية الجديد والقديم في مسرح تشيخوف، ويتابع متابعة دقيقة مفصلة تطور التكنيك الفني في مسرح تشيخوف، ويحدد مكانة تشيخوف الكاتب المسرحي في تاريخ المسرح الواقعي الروسي، مبينا موقع مسرح تشيخوف وأهميته العالمية بقوله: "أفصح تشيخوف في عبقرية نادرة عن المسائل والخصائص الملحة في الفكر التقدمي والاجتماعي الروسي، عن اهتماماته...عن قضايا النظام الاجتماعي التي تهم ليس الإنسان الروسي وحده وإنما كل إنسان بغض النظر عن الانتماء القومي والعرقي (٢٦)".

يؤكد الناقد كما نرى المكانة الإنسانية لفن تشيخوف المسرحي، ويتتبع المؤلف تطور تشيخوف مسرحيا منذ بداية طريقه في البحث عن موقعه الأدبي مارًّا بأزمة الثمانينيات عندما استهوت تشيخوف "الأخلاق والوعظ التولستوي" في مسرحية "شيطان الغابة" إلى النضج الإبداعي عندما كتب روائعه المسرحية "النورس"، "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، "بستان الكرز".

يوضح الناقد قضية التجديد في مسرح تشيخوف وأسباب حيوية هذا المسرح، ويفسر قوة مسرحيات تشيخوف التي استمدتها من هذا التجديد، ويرى بيردنيكوف أن أهمية مسرح تشيخوف تكمن في أنها: "لم تفقد حيويتها أيضا إدانة الكاتب الخمول وضعف الإرادة والطفيلية، كذلك لم تفقد حيويتها الدعوة إلى التفاني في العمل باسم المستقبل السعيد. وتصبح حساسية تشيخوف، إنسانيته، اهتمامه بوجود الضمير وشعوره بالمسؤولية الوطنية ذات أهمية قصوى (٢٧)".

يحلل بيردنيكوف مسرحية تشيخوف "النورس" ويركز على موضوع المسرحية في خشبة المسرح ويرى أن الموضوع الرئيس للمسرحية هو ارتباط الفنان بالحياة، ارتباط الفن بالواقع. ويرى الناقد أن المخرجين قبل الثورة وبعدها لم يستطيعوا أن يفسروا هذه المسرحية تفسيرا صائبا. إنهم يضعون "في المقدمة رؤية تقليدية حول مسرح تشيخوف، كفنان الحياة المعتمة. من هنا يأتي التركيز طوال العرض على الحالة النفسية الكئيبة (٢٨)".

ويدعو المؤلف المسرح المعاصر إلى أن يفهم" تشيخوف : "لا يجب إصلاح تشيخوف أو تهذيبه، إنما يجب أن نفهمه. هذه هي...المهمة الأساسية عندما نعود إلى تراث تشيخوف(٢٩)".

يكشف بيردنيكوف أساس مسرحيات تشيخوف-إنها بدون حدث. المسرحيات مبنية أساسا على قاعدة "الحدث الداخلي"،"أما إمكانية حدوث الصراع والتصادم الدرامي بين شخصيات المسرحيات فإنه يظل غير محقق(٣٠)". ويوضح الكاتب العلاقة بين موضوع مسرحية "الشقيقات الثلاث" وموضوع مسرحية "الخال فانيا" وتقاربهما مع جملة من القصص والقصص القصيرة التي كتبها تشيخوف في النصف الثاني من تسعينيات القرن التاسع عشر.

يعالج الناقد معالجة واسعة جوهر التجديد في مسرح تشيخوف وتميز مسرحياته عن مسرحيات جوجول وأوستروفسكي، ويطلق على مسرحيات تشيخوف بأنها "نوع جديد من الفن الدرامي"؛ جديد لأنه يمتاز بغياب الاشتباكات في الصراع الذي ينفجر داخل الأحداث، بغياب الصراع بين شخوص المسرحية. إن جوجول وهو يضع مبادئ الفن المسرحي والدرامي يرى أن توافر هذا النوع من الصراع، التصادم بين شخصيات المسرحية هو الملمح الرئيس في المسرحية، وبدونه لايمكن أن تسمى المسرحية مسرحية. ويشير الناقد إلى تقارب مسرحيات تشيخوف مع مسرحيات تورجينيف ونيكراسوف، إن تقارب هذه المسرحيات ليس من حيث "اشتباكات الحدث"، وإنما من حيث الصراع الاجتماعي في اتجاهاتها الحياتية (٣١)". ويناقش بيردنيكوف جانبا آخر من جوانب نشاط تشيخوف المسرحي. وهو علاقة تشيخوف بالمسرح الفني. يرى المؤلف "أن مصير تراث تشيخوف الدرامي يتصل اتصالا عضويا بظهور وقيام مسرح موسكو الفني(٣٢)". إن عمالقة المسرح الروسي الواقعي تشيخوف، نيميروفيتش-دانتشينكو، ستانيسلافسكي ذوو اتجاه واحد في البحث عن وسائل فنية واقعية في تصوير حقيقة الحياة على المسرح. ولقد دوت لأول مرة مسرحيات تشيخوف من مسرح موسكو الفني. ويحلل بيردنيكوف نشاط مسرح موسكو الفني بعد الثورة عندما ساد على المسرح اليساريون العدميون، فأعلنوا أن مسرحيات تشيخوف غير معاصرة، سوداوية، متشائمة. وقد كان هذا تكاليف بناء مسرح جديد عندما بدأوا يناقشون ماذا يؤخذ من الأدب الكلاسيكي إلى المسرح السوفيتي، وماذا يجب أن يدعوا جانبا. لقد تغلب المسرح على هذه التكاليف ومرة أخرى دوت أصوات مسرحيات تشيخوف في المسارح السوفيتية، وفي المقدمة مسرح موسكو الفني.

- ٨ -

سابعا : بيالي(ج.أ)،

تشيخوف والواقعية الروسية..

يبحث الناقد في الخصائص الجديدة للواقعية النقدية الروسية التي ظهرت في فترة تحول من القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ويظهر دور تجربة تشيخوف الأدبية في هذه العملية. "أعادت الواقعية صياغتها ورمت عن نفسها القشرة القديمة ووضعت لنفسها شكلا جديدا. تمت عملية

التجديد في الواقعية الروسية (٣٣)". أملت الضرورة التاريخية هذه الإعادة في الصياغة، فقد دخلت روسيا في مرحلة الإمبريالية واقتربت من فترة العواصف التاريخية. ولهذا تطلب الجديد في الحياة الاجتماعية جديدا في الأدب والفن. يرى بيالي أن الخصائص المتفردة لواقعية تشيخوف تكمن في أن "الحياة الإنسانية المعاصرة التعيسة الكئيبة تبدو في قصص تشيخوف ومسرحياته شيئا ما تافها، بدون معنى، مشوها وغريبا (٣٤)". تشيخوف وهو يتحدث عن الفساد الجذري، عن لامعقولية الحياة المعاصرة، لايدع مكانا لأي نوع من الأوهام، حتى النبيلة منها... (٣٥).

تشيخوف يكشف الحياة ليس في ظواهرها الاجتماعية الكبيرة الواسعة، وإنما في ظواهرها الخاصة في مجال الحياة المعاشة، "أسس تشيخوف واقعية الحدث العادي (البسيط) الذي يكشف جوهر الحياة في اتجاهاتها الاعتيادية (٣٦)". إنه يحلل العلاقات الإنسانية ("في صورتها التافهة المبتذلة اللامعقولة التي تتشكل منها الحياة (٣٧)"). ومن هنا فإن تشيخوف يواصل موضوع الإنسان البسيط في دراما جوجول، ولكن في ظروف تاريخية جديدة. ولهذا فإن "تشيخوف يوسع من إمكانية الواقعية ويرقى بالمواضيع الصغيرة التي قد تبدو مواضيع تافهة إلى مستوى القضايا الكبيرة العميقة الواسعة... (٣٨)". أي إلى مستوى القضايا الاجتماعية التاريخية.

مبادىء الواقعية في الفن المسرحي عند تشيخوف قريبة وشبيهة بهذه المبادىء التي وضع أسسها في نثره، قصصه وأقاصيصه. "بيد أن الفارق العام المميز لتشيخوف الكاتب المسرحي يكمن في أنه بدأ من المواضيع الاجتماعية النفسية الواسعة (٣٩)".

يقوم المؤلف بتحليل مبادئ المذهب الواقعي في مسرحيات تشيخوف تحليلا موجزا "النورس" - "مسرحية القضايا"، تبدو الحياة في المسرحية، خشنة، قاسية، عادية، شحيحة، إلا أنها في الوقت نفسه تسمو شاعريا على ظروف الحياة المعاشة (٤٠). ويشير المؤلف إلى قضايا مشتركة في مسرحية "النورس" وبعض المسرحيات العالمية، في "النورس" يلوح "موضوع هاملتي": يوجد ابن يعير أمه لحبها زوجا جديدا هو يكرهه كل الكره. أركادينا وتريبليف يستخدمان في حديثهما كلمات من الحوار الدائر بين هاملت والملكة. يوجد في "النورس" مواضيع تورجينيفية-كما هو في "شهر في القرية" هنا يقرأون على خشبة المسرح كتابا باللغة الفرنسية ويلعبون في اللوتو. نينا زاريتشنايا تقول: "يجب أن تستطيع أن تحمل صليبك وعقيدتك" وهي كلمات قريبة من بطل تورجينيف في قصته "فاوست".

ويتحدث المؤلف عن علاقة "النورس" بمسرحيات أوستروفسكي "المزاج الكئيب نفسه، التخلي عن الأماني السابقة، الإحساس بالحياة الكئيبة المشوشة (٤١)". وكان النقاد قد أشاروا إلى العلاقة بين مسرحية "النورس" ومسرحية أوستروفسكي "فتاة بلا صداق". بطلة مسرحية أوستروفسكي تدعى (لاريسا) وهو اسم يعني بالإغريقية "النورس". وهي تعيش بالقرب من شاطئ النهر وتموت كما يموت "النورس" الذي أطلق عليه النار. ويشير بيالي إلى العلاقة العميقة بين "النورس" ومسرحية أوستروفسكي "الرعد". "يتطابق كل عناصر مشهد الوداع الأخير في كل من المسرحيتين/ نينا وتريبليف، كاتيرينا

وبوريس / خوف البطلة من أن الإنسان الذي يحبها أصبح الآن يكرهها، والاضطراب النفسي، وتشوش الأفكار، والرغبة في تذكر شيء ما..."[٤٢].

يحلل المؤلف تحليلا مختصرا تميز فن تشيخوف المسرحي عن الفن المسرحي الأوروبي الذي عاصره ممثلا بكل من إبسن، جاوبتمان، ميترلينك. فقد تغلغل إلى المسرح من خلال مسرحيات هؤلاء الكتاب "الاتجاه الرمزي وأحيانا الاتجاه الطبيعي". ويلاحظ المؤلف التقارب بين موضوع مسرحية تشيخوف "النورس" ومسرحية جاوبتمان "الوحيدون". إنما "الصياغة الفنية عند تشيخوف تخطت كثيرا جاوبتمان. إن جاوبتمان يفسر في مسرحيته كل شيء إلى نهايته، أما تشيخوف فإنه دائما مايدع شيئا ما من نصيب حدس القارئ[٤٣]".

وليس هناك مايجمع بين تشيخوف وإبسن سوى الشيء القليل. وإبسن، كتشيخوف، يكشف عن الحياة التي عاصرها من دون رحمة، يدين ضيق التفكير، الترهل، فقدان القدرة على النضال. بيد أن النظام الدرامي عند إبسن يمتاز عن تشيخوف بالرمز العميق، الأحداث تدور في وضع تعليمي منظم، الناحية الفلسفية تبدو في المسرحية على السطح، كل شيء لديه يبدو واضحا جليا في منتهى الدقة. الأمر عند تشيخوف يختلف كل الاختلاف، الشيء المهم في مسرحياته-ما وراء النص (السطور)، وليس النص نفسه، ويرى بيالي أن الناحية الوحيدة الضعيفة عند تشيخوف هو أخذه من إبسن رمز "النورس".

مسرحيات ميترلينك كتبت بروح الرمز، أبطال مسرحيات هذا الكاتب أناس يواجهون مصيرهم على انفراد، لامفر لهم من حتمية الموت، هذه الشخصيات بعيدة عن البشر الأحياء. وهي دائما لاتملك أسماء محددة، "يؤدي دورا كبيرا في مسرحيات ميترلينك ماهو خفي، لايكاد يسمع، داخلي، حدسي..."[٤٤]. أي ما أسماه كورولينكو "مداعبة مع المجهول، مع ظروف الحياة السرية...وهذا مايوحي بالانقباض النفسي... ويشعرنا بالملل..."[٤٥]. لم يكن عند تشيخوف ماهو سري، فردي محتوم، مجهول. أفكار وأحاسيس أبطاله تظهر على أساس الحياة العادية القاسية المبتذلة دائما.

تشيخوف لايرفض عادية الحياة مثل ميترلينك ولا يحولها إلى شيء ما مبهم، وإنما يظهر فقر الحياة وضآلتها، ويظهر الناس العاديين جدا، الذين "يتطلعون إلى إمكانية حياة أخرى[٤٦]".

بيالي وهو يلخص نتائج بحثه في موضوع واقعية تشيخوف، يطلق على الكاتب صفة شاهد على حوادث الحياة. "كشاهد، كان صادقا كل الصدق، لقد ساق تفاصيل دقيقة عن الوقائع والمشاعر، أحيانا كبيرة، أحيانا صغيرة، وأحيانا ليس لها أية أهمية. بيد أنه يعكس في كل واحد منها وجه الحياة الأصيل[٤٧]".

لقد علم تشيخوف الناس أن يروا تعاسة الحياة حتى في المكان الذي لايمكن أن يرى بالعين المجردة[٤٨]. على هذا الأساس تختلف تجربة تشيخوف الإبداعية في أهدافها ومبادئها كل الاختلاف عن قضايا الأدب البرجوازي بما يحويه من النماذج البرجوازية "الإيجابية"، تلك النماذج التي تحرص على العفة والبراءة وتثري على حساب إفلاس الآخرين.

الهوامش

(١) يرميلوف. ف. ف : تشيخوف...

(٢) المصدر نفسه، ص (٣٤٦).

(٣) المصدر نفسه، ص (٣٤٦).

(٤) المصدر نفسه، ص (٣٧٨).

(٥) المصدر نفسه، ص (٣٧٨).

(٦) المصدر نفسه، ص (٤١٥).

(٧) تشوداكوف. أ. ب: خصائص تشيخوف الفنية...

(٨) المصدر نفسه، ص (٢).

(٩) المصدر نفسه، ص (٣).

(١٠) المصدر نفسه، ص(١٥٥).

(١١) المصدر نفسه، ص (١٦٧).

(١٢) المصدر نفسه، ص (٢٠٠).

(١٣) سيمانوفا. م. ل: تشيخوف الفنان...

(١٤) المصدر نفسه، ص (١٨٦).

(١٥) المصدر نفسه، ص (١٨٨).

(١٦) المصدر نفسه، ص (١٩٢).

(١٧) زينجيرمان. ب. ي : مقالات في تاريخ دراما القرن العشرين...

(١٨) المصدر نفسه، ص (٧).

(١٩) المصدر نفسه، ص (١٩٠).

(٢٠) المصدر نفسه، ص (١٩٤).

(٢١) المصدر نفسه، ص (٢٠٤).

(٢٢) المصدر نفسه، ص (١٩٧).

(٢٣) أسنوفين.ف.ف: الفن الدرامي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر...

(٢٤) المصدر نفسه، ص (١٤٧).

(٢٥) المصدر نفسه، ص (١٤٦).

(٢٦) بيردنيكوف. ج. ب : فن تشيخوف الدرامي، ص (٣).

(٢٧)المصدر نفسه، ص (٣٥٣).

(٢٨) المصدر نفسه، ص (١٧٥).

(٢٩) المصدر نفسه، ص (١٨٣).

(٣٠) المصدر نفسه، ص (٢٢٩).

(٣١) المصدر نفسه، ص (٣٠٧).

(٣٢) المصدر نفسه، ص (٣٣٨).

(٣٣) بيالي. ج. أ: تشيخوف والواقعية الروسية، ص (١٢).

(٣٤) المصدر نفسه، ص (٤٣).

(٣٥) المصدر نفسه، ص (٥٠).

(٣٦) المصدر نفسه، ص (٦٣).

(٣٧) المصدر نفسه، ص (٥٧).

(٣٨) المصدر نفسه، ص (٦٣-٦٤).

(٣٩) المصدر نفسه، ص (٧١).

(٤٠) المصدر نفسه، ص (٧٧).

(٤١) المصدر نفسه، ص (٨١).

(٤٢) المصدر نفسه، ص (٨٢).

(٤٣) المصدر نفسه، ص (٨٥).

(٤٤) المصدر نفسه، ص (٨٨).

(٤٥) كورولينكو. ف. ج : الأعمال الكاملة، م (٢) ، ص(١٥٢-١٥٣).

(٤٦) بيالي. ج. أ: المصدر السابق، ص (٨٩).

(٤٧) المصدر نفسه، ص(٩٧).

(٤٨) المصدر نفسه، ص (٩٨).

3

الفصل
الثالث

موقف النقد الأدبي في القرن العشرين من مسرح تشيخوف

الفصل الثالث
موقف النقد الأدبي في القرن العشرين من مسرح تشيخوف

- ١ -

دخل تشيخوف تاريخ المسرح الروسي والمسرح العالمي كاتبا مجددا أنشأ على حد قول مكسيم جوركي: "لونا جديدا من الفن الدرامي، هذه المطرقة التي تضرب بها على رؤوس الجمهور الخاوية". هكذا نظر جوركي إلى مسرح تشيخوف في رسالته التي بعث بها إلى تشيخوف بعد عرض مسرحيته "الخال فانيا". هذا "اللون الجديد من الفن الدرامي" أطلق عليه جوركي "الكوميديا الغنائية".

يقول الناقد الروسي ج.ب. بيردنيكوف: "قال بيلينسكي: "إن عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا تمتزج في الشعر كما يحدث ذلك في الحياة"، على هذا الأساس يوجد "شيء ما وسط بين ماهو تراجيدي وما هو كوميدي"، ويأسف الناقد لأنه لايستطيع أن يدل على "عمل واحد من هذا النوع في الشكل الدرامي: ولكان هذا العمل على هذا النحو: ليس تراجيدياً، وليس كوميديا، وإنما وسط بينهما"، هذا اللون الجديد من الفن الدرامي الذي أنشأه تشيخوف يعد تحقيقا للفن الذي تنبأ به بيلينسكي"[(١)].

على أن هذا اللون الجديد من الفن الدرامي لم يستوعبه معاصرو الكاتب حتى العملاق ليف تولستوي الذي يقول: "أنا لا أفهم مسرحيات تشيخوف الذي أقدره تقديرا عاليا ككاتب قصصي...لماذا احتاج إلى تصوير ثلاث سيدات على المسرح يشعرن بالكآبة؟ لو أنه كتب قصة في هذا الموضوع لكانت رائعة، وعلى الأرجح، لتمكن من ذلك كل التمكن"، وقال تولستوي في إحدى المرات مخاطبا تشيخوف: "هل تعرف أنني لا أطيق مسرحيات شكسبير، أما مسرحياتك فأسوأ من ذلك". يرى جروموف أن تولستوي قد وضع هذين الاسمين الواحد منهما بالقرب من الآخر وأن هذا التقسيم في المسرح (المسرح الإغريقي-مسرح شكسبير-مسرح تشيخوف) أصبح معترفا به في الحياة الأدبية[(٢)]. من هنا نحن نجد أن النقاد وكتاب المسرح قد اختلفوا في تقويم تشيخوف، الفنان المسرحي، كما اختلفوا في تقدير فن تشيخوف القصصي وتضاربت آراؤهم تضاربا حادا حيث أصبح البحث في تشكل مسرح تشيخوف، وكيف يقوم هذا المسرح معاصرو الكاتب من النقاد والدارسين أمرا لاغنى عنه.

سيطر النظام المسرحي القديم الذي تشكل في عصر النهضة إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا، لقد كان هذا المسرح مرحلة متقدمة بالنسبة لعصره في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، استطاع أن يجيب عن الحقيقة التاريخية في فترة انتعاش الرأسمالية، ومن المعروف أن عصر النهضة جلب معه انعتاق الشخصية الإنسانية، وأصبح الإنسان، وليس الإله، مركز العالم. البطل في دراما عصر النهضة، شكسبير، لوبى دي فيجا ذو شخصية قوية، إنسان يعرف حقوقه، إمكاناته، أهدافه. إنه إنسان عملي في بلوغ أهدافه. يرى زينجيرمان أن "الفردية العملية قد أصبحت الإطار العام والقوة المحركة للدراما في عصر النهضة"(٣) ، الأبطال لايناضلون واقعهم المحيط بهم، وإنما يناضلون شخصيات قوية مثلهم، وهو مايعرف في النقد الأدبي "كل واحد في مواجهة الآخر". تطورت الدراما في عصر النهضة وأصبحت إمكانات الأبطال ضيقة محدودة. انتصرت الرأسمالية وتشكل المجتمع البرجوازي الذي جرد الشخصية الإنسانية من صفاتها ومعالمها، وأصبح الإنسان البرجوازي المحدود في إمكاناته وأفعاله في القرن التاسع عشر أقل نفعاً لدور البطل المسرحي. دخل المسرح القديم في أزمة وأخذ يحتاج إلى البطل القادر على اتخاذ المواقف الإيجابية المستقلة. المجتمع البرجوازي غير قادر على أن يمنح هذا النوع من الأبطال، وأصبح المسرح أكثر ابتعادا عن الحياة، "وتظهر الحاجة إلى أبطال جدد ودراما جديدة - غير ذاتية(٤)".

ظهرت الدراما الأوروبية الجديدة في الثمانينيات من القرن التاسع عشر على أيدي أميل زولا، إبسن، ميترلينك، جاوبتمان، أنوي، وغيرهم من كتاب المسرح. وقد شكل هؤلاء الكتاب جناح معارضة في وجه المسرح القديم، ورجاله الذين، على حد تعبير زولا، حولوا المسرح إلى "صحراء قاحلة".

أكمل تشيخوف تشكل الدراما الجديدة، وكان مجددا في الحركة المسرحية، ناضل قوانين المسرح القديم والمحافظين من جمهور المسرح ونقاده. ولم تكن لدى هؤلاء القوة الكافية لتقبل الدراما الجديدة، فقاطعوها أو حولوها إلى نمطهم المسرحي القديم، كما حدث ذلك في مسرح اليكسندر مع مسرحية تشيخوف "النورس".

-٢-

ماهي خصائص المسرح الروسي قبل تشيخوف؛ وما هو الشيء الذي يميزه عن المسرح الأوروبي الغربي؛

كان على روسيا خلافا لبلدان أوروبا الغربية أن تحل قضايا الثورة البرجوازية الديمقراطية، فلم يكن في روسيا مجتمع برجوازي خالص، لقد بدأ هذا المجتمع يتشكل بعد إلغاء نظام القنانة ١٨٦١م. وإذا كان كتاب المسرح في أوروبا الغربية قد أحسوا بوطأة الحياة في مجتمعاتهم، وأحسوا بالقطيعة بين الأنماط المسرحية التقليدية وأشكال الحياة عندهم، فإن تشيخوف يعكس عملية

تطور المجتمع البرجوازي في روسيا لاغير . إن تشيخوف بالمقارنة مع معاصريه من كتاب المسرح في أوروبا الغربية يعد أكثر تفاؤلا في العثور على مخرج جيد من مستنقع الرأسمالية.

وهناك ملمح آخر في الفن الدرامي الروسي، أخذت الدراما تتقهقر في القرن التاسع عشر في أوروبا الغربية، وكان القرن التاسع عشر في روسيا ابتداء من جريبويدوف حتى أستروفسكي فترة ازدهار الدراما الروسية الكلاسيكية، حيث وضعت هذه الفترة أساس العروض المسرحية الروسية الوطنية وشكلت جوهر المسرح الروسي.

على هذا الأساس يستند تشيخوف خلافا لكتاب المسرح في أوروبا الغربية إلى تقاليد أسلافه القريبين: جريبويدوف، بوشكين، جوجول، أستروفسكي، بينما حرم مصلحو الفن المسرحي في أوروبا الغربية من ذلك.

تعرف تشيخوف إلى مسرح موسكو في عام ١٨٧٧م، وقد استمر هذا التعرف طوال الثمانينيات بعد انتقال الكاتب إلى موسكو، وهناك ارتبط تشيخوف بالحياة المسرحية ارتباطا وثيقا جعله يتعمق المسرح من جميع الجوانب، وظهرت نتائج هذا الارتباط الوثيق بالمسرح في مجموعة كبيرة من أعمال الكاتب.

كان وضع المسرح الروسي في هذه الفترة صعبا للغاية إذ سيطرت الرجعية وضيق الأفق على الحياة المسرحية، كما سيطرت على نواحي الواقع الروسي المختلفة. لم يكن المسرح يسعى في هذه الفترة إلى التأثير الجمالي والأخلاقي على المشاهد المعاصر، ولم يكن يطمح إلى تربية الجيل على أساس أجمل آثار المسرح الروسي والعالمي، ولم يهدف الكتاب المسرحيون إلى التعميمات الواسعة العميقة أو نمذجة الواقع الذي عكسوه في أعمالهم المسرحية، وإنما اكتفى هؤلاء بالجري وراء الكسب والأرباح. على أن فترة الثمانينيات تمتاز بعدد هائل من كتاب المسرح، ومجموعة ضخمة من الأعمال المسرحية. بيد أن هذه القائمة الكبيرة من كتاب المسرح والأعمال المسرحية لم تستطع ان ترتفع بالذوق المسرحي، ولم تستطع أن تخلق حياة مسرحية تقوم على أساس الإبداع الأصيل داخل التراث المسرحي الروسي. كتب ج.بيردنيكوف: "كان الفقر الفكري في هذا الوضع علامة مميزة أساسية لنتاجات كتاب المسرح الذين أطلق عليهم معاصروهم رجال الأعمال الدراميين (٥)".

ومن المميز في هذه الفترة، غياب المدارس العلمية التي يمكن أن تساعد على إيجاد الممثل المثقف الموهوب ، إذ كان معظم الممثلين من الهواة الذين لايملكون مقومات الإبداع المسرحي، ولايريدون أن يكتسبوا هذه المقومات بالدرس والتحصيل العلمي، وكان معظم هؤلاء الهواة لايملك الشعور بالمسؤولية تجاه العمل المسرحي، الميزة الأخرى-عدم وجود فرقة تمثيل منتظمة حتى في المسارح الكبيرة مما يقود إلى التهاون في إعداد العروض المسرحية، إلى فقر العرض المسرحي، عدم معرفة الممثلين أدوارهم، خشونة الممثل وفظاظته أثناء العرض المسرحي. زد على

ذلك افتقار كبار الممثلين الروس إلى التأهيل العلمي مما يجعل العروض المسرحية تتسم بالسطحية والضآلة. ولابد أن تمر قائمة هذه العروض بالرقابة المسرحية العامة، رقابة المسارح القيصرية في هيئة اللجنة المسرحية الأدبية، ولابد أن تقرّ خطة هذه القائمة الهيئات العليا التي لاتمتلك أدنى صلة بالمسرح والإبداع المسرحي، وكثيرا ما تتعنت الرقابة في تعاملها مع هذه القائمة. أضف إلى ذلك أن الذين كانوا يقفون على قمة المسارح الروسية في ذلك الوقت هم موظفون إداريون يفتقرون إلى الذوق المسرحي والموهبة الإبداعية الحقة. كل هذا قاد إلى انهيار الفن المسرحي، عكس نفسه على أداء الممثلين وخلق أمامهم ظروفا صعبة معقدة أثرت تأثيرا سلبيا على الإخراج المسرحي، على العروض المسرحية التي أصبحت تتشابه فيما بينها فيتضاءل اهتمام الجمهور بالمسرح يوما عن يوم.

في مثل هذه الظروف الصعبة يفتقد الإخراج مكانته المتميزة في عملية الإبداع المسرحي، ولم يعد الإخراج والمخرج يقويان على وضع خطة عمل المسرحية وضعا صائبا، أضف إلى ذلك عدم التعمق في النواحي النفسية، الفلسفية والجمالية في النص المسرحي، خضوع المخرج لرغبات الممثلين المشهورين التي دائما ماتتعارض مع التفسير العلمي الدقيق لموضوع العمل المسرحي.

-٣-

على هذا الأساس ، كان البحث عن مخرج من هذه الأزمة الحادة أمرا لابد منه، وقد منح إلغاء الحكومة احتكارها العمل المسرحي عام ١٨٨٢م الطريق إلى هذا المخرج، إلى حياة مسرحية لائقة بالمجتمع الروسي، إلى تلاحم القوى المسرحية التقدمية، إلى تربية الجيل الجديد والشبان الموهوبين على تقاليد المسرح الروسي الأصيل.

نيميروفيتش-دانتشينكو وستانيسلافسكي هما مصلحا المسرح الروسي في سنوات الثمانينيات إذ وقف المسرح الفني الموسكوي على قمة عملية إعادة بناء المسرح الروسي، وأشرف هذا المسرح إشرافا مباشرا على هذه العملية، وساعدت مسرحيات أنطون تشيخوف على قيام مسرح موسكو الفني، وجعلت هذه المسرحيات من المسرح الفني فنيا.

لم يطمئن تشيخوف إلى الحياة المسرحية في سنوات الثمانينيات ، تلك السنوات التي امتازت بعدد كبير من كتاب المسرح ، حشود الحرفيين الذين طردوا الكتاب الموهوبين من المسرح. تشيخوف كان يرى أن المسرح المعاصر "عالم التبلد، عالم الجهالة والثرثرة (٦)".

أنطون تشيخوف الذي عاش واقع المسرح الروسي، أدرك نواقصه وعيوبه إدراكا عميقا ، حرص على أن يعيد المسرح إلى مجرى التقاليد العظيمة في المسرح الواقعي الروسي كي يصبح "مدرسة الحياة". وقد حددت معرفة الكاتب الدقيقة بالمسرح المعاصر ورغبته الصادقة في أن يخرج هذا المسرح من أزمته المعقدة، وأن يتطور باتجاه التكامل الإبداعي، الاتجاهات العامة لطرق التجديد في الفن المسرحي التشيخوفي.

بدأ تشيخوف في تنقيبه عن الحياة من أجزائها الصغيرة جدا ومهد لانقلابه في الدراما والمسرح بأعماله الصغيرة الفودوفيل (المسرحية من فصل واحد).

من نتائج هذا الانقلاب أن فودوفيل تشيخوف يتحدث عن الحياة التافهة الضيقة على أساس موضوعات الفن الفكرية في القرن التاسع عشر. لقد شغل الواقع وظروف الحياة المعيشية جزءا كبيرا في حياة أبطال تشيخوف، امتصتهم ظروف الحياة، أسقطتهم واستعبدتهم.

ويبدو أبطال الكاتب في مسرحياته الرئيسة في مواجهة ضيقي الفكر التافهين، ويبدو ضيقو الفكر والحياة الضيقة التافهة هي الغالبة المسيطرة، المنتصرة في فودوفيل الكاتب "فودوفيل تشيخوف هو عالم الفراغ المثقل بظروف الحياة المعيشية، مملكة الدناءة"(٧). في مسرحيات تشيخوف تتصارع قوتان: طبيعة المثقفين الرقيقة والحياة العادية المبتذلة التي تسحقهم. من هنا كانت مسرحيات الكاتب واقعية للغاية. مما دفع الشاعر فولوشين معاصر تشيخوف إلى أن يطلق على مسرح الكاتب: مسرح المثقفين.

اختلف النقد الأدبي اختلافا كبيرا في تقويم بناء مسرحيات تشيخوف، ولم يتقبل النقد المعاصر هذا البناء، واحتار في الكشف عن أبعاد هذا البناء وأسراره الفنية العميقة.

يكمن التجديد في مسرحيات تشيخوف في غياب الاشتباكات المرتبطة بالصراع الذي يحرك حبكة المسرحية. في مسرحيات الكاتب لاتوجد صراعات حادة، توترات، أبطال حماسيون ، مسرحيات تشيخوف تتحرك ببطء ، على وتيرة واحدة ،

وتتكشف أمامنا كآبة الحياة الجارية على مهل. هذا التمهل والبطء هو الذي يؤكد على ظروف حياة الأبطال الكئيبة.

كان المشاهد المعاصر لتشيخوف ينتظر طوال العرض المسرحي قدوم الأحداث والوقائع الحاسمة، يطول انتظار المشاهد ولا تقبل هذه الأحداث الحاسمة فيخرج هذا المشاهد مندهشا من هذا المسرح. هذا الشيء أثار استغراب المشاهد، عدم تقبله هذا المسرح في بداية الأمر ، وقد أعاد تشيخوف النظر في نهايات مسرحياته مقارنة بالمسرح التقليدي القديم، تزداد الأحداث تعقدا في نهاية المسرحيات، ولاتوجد حلول سعيدة أو تعيسة، طيبة أو سيئة في هذه النهايات، تبقى الأحداث في مكانها كما كانت عليه في بداية المسرحية. هذه هي خاصية مسرح تشيخوف. "ينشأ الحدث عند تشيخوف على وتيرة واحدة وينتهي على وتيرة واحدة (٨)". الوتيرة الواحدة، الصوت الواحد، هي خاصية الحدث عند تشيخوف، التي تميز البناء العام في مسرحيات تشيخوف، وهي تحدد رتابة حياة أبطال مسرحياته. تسود على مسرح تشيخوف وتيرة هادئة بطيئة، وإيقاع رتيب بسبب غياب الأحداث والوقائع والتغييرات في حياة أبطال الكاتب، وقد أصبح مسرح موسكو الفني مسرح تشيخوف لأنه استطاع أن يدرك مزاج مسرحيات تشيخوف، وإيقاعها وتمكن من عرضها بقدرة فائقة على خشبة المسرح .

ويكمن التجديد في مسرح تشيخوف بقدرته على حلّ قضية الزمان. يوجد في الدراما الكلاسيكية ، دراما ماقبل تشيخوف ذلك الزمن الذي يمتدّ على الخشبة أي الزمان الحاضر لاغير . الزمان الحاضر عند تشيخوف يدخل كحلقة في السلسلة الزمنية. يتداخل في مسرحيات الكاتب ويمثل جنبا إلى جنب الحاضر والماضي والمستقبل. ينظر الأبطال إلى الزمان الحاضر كمدخل إلى الحياة السعيدة في المستقبل. مثلا فيرس يتذكر سنوات نظام القنانة / الزمن الماضي / أستروف يرسم على خريطة المقاطعة ويوضح كيف كانت قبل خمسين عاما / الزمن الماضي/ إيرينا تعيش على أمل الرحيل إلى موسكو/ المستقبل / . على هذا الأساس تمتد وتتسع حدود الزمان في مسرحيات تشيخوف خلافاً للقوانين التقليدية.

ويبدو التجديد والأصالة في بناء الشخصيات عند تشيخوف، أنهم ليسوا " شخصيات نموذجية " ، إنهم ليسوا موظفين، وليسوا اختصاصيين، وليسوا من ذوي المهن الحرة. إنهم مثقفون، ذوو أمزجة خاصة، يدعون دعوة صادقة إلى البحث عن الحقيقة ومعنى الحياة، طباعهم لينة نوعا ما، غير مكتملة. وهذا شاهد على عدم تحقق إمكانات الشخصية .

-٤-

إن مسرح تشيخوف يختلف اختلافا جوهريا عن المسرح التقليدي، وذلك في عدة جوانب، في مفهوم الصراع الدرامي، في بناء الشخصيات المسرحية، في المفهوم الجديد لمعنى الزمان، في إدخاله على المسرح عناصر غير مسرحية (نثرية) ، في بطء الحدث حيث تحدث الوقائع الحاسمة خارج خشبة المسرح، خلف الكواليس.

اختلف النقاد في تقويم مسرح تشيخوف كل الاختلاف. يقول ليف تولستوي الذي لم يعترف بمسرح تشيخوف: " مسرحياتكم، يا أنطون بافلوفيتش، أضعف حتى من مسرحيات شكسبير " . ويؤكد الشاعر الناقد ماكسيميليان فولوشين أن " تشيخوف لم يكن كاتبا مسرحيا بالبتة، بالرغم من أنه كتب مسرحيات رائعة (٩) " . بطء المسرحيات ، العناصر النثرية على خشبة المسرح، (غياب الحدث) ، كل هذا يجعل من تشيخوف "هرطقي (١٠) " الفن المسرحي الروسي المعاصر، الفن المسرحي في القرن التاسع عشر. أما أن مسرحيات تشيخوف مازالت تعرض حتى الآن على خشبات المسرح، فإن الفضل في ذلك يعود إلى مسرح موسكو الفني الذي " حلّ بإتقان قضية عرض مسرحيات تشيخوف على المسرح بالرغم من فقدانها عناصر العرض المسرحي (١١) " . ويرى الناقد فولوشين أن تاريخ الدراما الروسية توقف عند تشيخوف. بيد أن الناقد تنبأ بطول حياة أعمال تشيخوف وأدرك المغزى التاريخي لتجربته الإبداعية.

وقف النقد الشعبي موقفا سلبيا تجاه مسرحيات تشيخوف، وكان على قمة هذا النقد ن.ل. ميخائيلوفسكي، ولم يعجب الشعبيون بنبرة مسرحيات تشيخوف والاتجاه الفكري لهذه المسرحيات. إن تشيخوف في هذه المسرحيات، كما يؤكد ذلك الكاتب نفسه " لم يلق الذنب على

أحد، ولم يبرئ ساحة أحد (١٢)". لم يتقبل الناقد الشعبي هذه الموضوعية التشيخوفية، فهو قد تعود في وضوح تام على أن يصنف الأبطال إلى إيجابيين وسلبيين. ولهذا كانت آراء ميخائيلوفسكي النقدية تجاه العرض الأول لمسرحية "إيفانوف" حازمة . كتب ميخائيلوفسكي أن تشيخوف يدعو على خشبة المسرح إلى "الحياة المعتمة المملة الزهيدة المحكمة" واتهم الكاتب" باكتمال غياب المثل العليا".

ويرى النقد الروسي الليبرالي في تشيخوف كاتبا لامبدئيا متشائما. كتب ميريجكوفسكي أن مضمون مسرحيات تشيخوف وقصصه فوضى التهمت حتى روح الكاتب نفسه. وكتب فولجسكي أن محتوى تجربة تشيخوف الإبداعية "قصيدة إله ضعيف عظيم، هي الكآبة والألم بسبب عدم تحقق المثل العليا (١٣)". ويعزو الناقد بولجاكوف محتوى تجربة تشيخوف الإبداعية إلى "الحقيقة الإلهية". طمس النقد الليبرالي الجوانب القوية في عبقرية تشيخوف، ولم يتحدث عن عرض الكاتب القضايا المعاصرة الملحة، وعدم تقبله كثيراً من ظواهر الحياة ولم يشر إلى القضايا الاجتماعية في مسرحيات تشيخوف وإلى جوهر التجديد في الحياة الأدبية والحياة المسرحية.

وقد أخطأ في تقويم وفهم مسرحيات تشيخوف مسرح موسكو الفني في أول نشاطه الإبداعي، ومن المعروف أن مسرح موسكو الفني وجد في مسرحيات تشيخوف أساس تجربته الإبداعية، ووضع في الوقت نفسه حياة مسرحيات الكاتب على المسرح. وقد تمكنت عروض هذا المسرح بالذات من أن توصل إلى المشاهد-ولو في صورة غير مكتملة - مغزى وأفكار تشيخوف وساعدت على أن يعترف العالم بالفن المسرحي التشيخوفي ومسرحه. وقد اختلف الكاتب نفسه مع ستانيسلافسكي ونيميروفيتش-دانتشينكو في تفسير واستيعاب مسرحياته. كان مسرح موسكو الفني يصر على أن مسرحيات تشيخوف لاتصلح للحياة الروسية.

على هذا الأساس ترى الباحثة م. سترويفا في كتاب "تشيخوف والمسرح الفني" أن ك.س. ستانيسلافسكي "يشدد ويضاعف من لحظات انهيار الرغبات، عدم تحقق الآمال، سقوط الأوهام، ويركز على قنوط تطلعات الأبطال..." (١٤) . ستانيسلافسكي نفسه في سنوات الدولة السوفيتية كتب في مؤلفه "حياتي في الفن": "لايزال حتى هذا الوقت توجد فكرة تقول إن تشيخوف شاعر الحياة المملة، الناس القانطين، وإن مسرحياته صفحة مأساوية في الحياة الروسية، شاهدة على خمول الحياة في بلده. إن عدم الرضى الذي شل الابتكار كله، القنوط الذي قتل الطاقة وفضاء التطور الواسع...الكآبة السلافية. هي مواضيع أعماله المسرحية".

تحدث تشيخوف بإصرار وصوت جهوري عن حتمية انتصار الحياة الجديدة وقرب ميعاد قدومها، ووقف موقفا حازما من النقد الذي لم يستطع أن يكشف عن الجانب الحيوي المضيء في مسرحياته. وقد وقف مكسيم جوركي مدافعا عن مسرح تشيخوف ، وأشار إلى التجديد في فن تشيخوف المسرحي ووقف إلى جانب الكاتب في خلافه مع المسرح الفني حول تفسير مسرحياته.

كتب جوركي أن تشيخوف أنشأ نوعا أصيلا كل الأصالة من المسرحيات (الكوميديا الغنائية). لاحظ مكسيم جوركي أن مسرحيات تشيخوف تصبح ثقيلة وتفسد عندما تمثل على أنها دراما.

الموسيقار س.ف. رخمانينوف افتتن كل الافتتان بغنائية مسرحيات تشيخوف وكتابته النثرية. لقد كان من أشد المعجبين "بعالم تشيخوف"، "موسيقية" أسلوب تشيخوف. وهناك رأي يقول إن رخمانينوف استوحى أوبرا "الخال فانيا"، من مسرحية تشيخوف .

قوم النقد الأدبي الجانب الفني في مسرح تشيخوف تقويما" عاليا، أعلن ستانيسلافسكي أن تشيخوف حمل بفنه المسرحي إلى المسرح الفني أفقا جديدا، أفق الحدس الفني والشعور .

إن مسرحيات تشيخوف تتماز بالمضمون الروحي العميق. ويحتل الحدث الداخلي، ما وراء النص المكانة الأولى في هذه الأعمال. يقول ستانيسلافسكي: " يخطئ الذين يقومون بتأدية موضوع مسرحيات تشيخوف، ينزلقون في السطحية، يؤدون صور الأدوار الخارجية، ولا ينشئون صور الأدوار الداخلية والحياة الداخلية فيها...على العموم يخطئ الذين يحاولون أن يمثلوا، يتمثلوا في مسرحيات تشيخوف. في مسرحياته يجب أن تكون، أي أن تعيش، أن تحيا، أن تمضي في عمق شريانه الروحي الأهم".

ستانيسلافسكي هنا يحلل تحليلا عميقا الخصائص الرئيسة في فن تشيخوف المسرحي، يقدم نصائح ثمينة إلى المخرجين والممثلين. كيف يجب أن نعيش في مسرح تشيخوف ؟ .

الهوامش

(١) بيردنيكوف. ج.ب: المقدمة، في كتاب: أ.ب. تشيخوف، مسرحيات،ص (٣٤).

(٢) جروموف. م. ب : عالم تشيخوف الفني ، في كتاب : أ . ب . تشيخوف . مختارات، ص(٣٧٦).

(٣) زينجيرمان .ب. ي : مقالات في تاريخ دراما القرن العشرين، ص(٩).

(٤) المصدر نفسه، ص (١١) .

(٥) بيردنيكوف. ج . ب: فن تشيخوف الدرامي ، ص (٢١).

(٦) تشيخوف. أ . ب : الأعمال الكاملة في عشرين مجلدا ، م (١٤)، ص (٢٢٨).

(٧) زينجيرمان. ب. ي: المصدر السابق ، ص (٥٨).

(٨) المصدر نفسه، ص (١٠١).

(٩) تشيخوف وعصره، ص (٢٠٢).

(١٠) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).

(١١) المصدر نفسه، ص (٢٠٢).

(١٢) تشيخوف. أ. ب: المجموعة الكاملة في عشرين مجلدا، م (١٣)، ص (٣٨٤).

(١٣) تشيخوف وعصره، ص (٣٢٦).

(١٤) سترويفا. م: تشيخوف والمسرح الفني، ص (٢٩).

4

الفصل
الرابع

مسرحيات تشيخوف من فصل واحد (الفودوفيل)

الفصل الرابع
مسرحيات تشيخوف من فصل واحد (الفودوفيل)

-١-

بدأ أنطون تشيخوف حياته الأدبية من المسرح، فكانت أعمال الكاتب التي لم تصل إلى أيدينا مسرحيات من فصل واحد، فقد اتجه تشيخوف إلى كتابة الفودوفيل وهو طالب في المدرسة الثانوية.

كتب ميخائيل تشيخوف أن أنطون قبل أن يكتب مسرحيته "إيفانوف" بوقت طويل "أقدم على كتابة الدراما والفودوفيل، بيد أن تشيخوف نفسه مزقها". يقصد ميخائيل تشيخوف مسرحية الكاتب الطويلة "جيل بلا آباء" التي كتبها أنطون مابين ١٨٧٨-١٨٨١م، ولم يعرف أحد عن هذه المسرحية حتى نشرت عام ١٩٢٣م لأول مرة. كما يقصد مسرحيتي تشيخوف من فصل واحد "ليس عبثا أن صاحت الدجاجة" و "وجدت المنجل على الصخر"، هاتان المسرحيتان لم تصلا إلى القارىء حتى يومنا هذا.

اهتم تشيخوف بالفودوفيل اهتماما قويا صاحب الكاتب طوال حياته، حيث يحتل الفودوفيل مكانة عظيمة في تراث تشيخوف الإبداعي. لقد أيقظ مسرح تاجانروج هذا الاهتمام بالفودوفيل في أعماق تشيخوف الشاب وساعدته العروض المسرحية في هذا اللون من الفن أن يصوغ موقفا معينا من الفودوفيل. لقد شاهد تشيخوف على مسرح تاجانروج مسرحيات جوجول من فصل واحد، كوميديات جريبيدوف المبكرة، واطلع على نماذج من فودوفيل لينسكي. وقد عاصر تشيخوف انتشار هذا اللون من الفن المسرحي، وكان شاهدا على شهرة الكوميديات من فصل واحد في تاجانروج ثم في مسارح موسكو وبطرسبورج. ورأى تشيخوف نجاح هذا الفن في أداء الممثلين الروس الرائعين في تلك الحقبة. هذا النجاح الساحق الذي حققه الفودوفيل أوحى إلى الكاتب "أن يكتب فودوفيلا رائعا". كان هذا "الفودوفيل الرائع "حلم الكاتب الدائم.

يتحدث الكاتب الروسي بونين [(١)] في ذكرياته أن تشيخوف بعد أن أبدى إعجابه الشديد ب "تامان" ليرمونتوف، قال: "لو أمكن أن أكتب عملا مثل هذا وفودوفيلا رائعا، عندها لامانع من أن أموت". لقد صاحبت فكرة كتابة "فودوفيل رائع" الكاتب إلى آخر عمل فني في حياته، إذ لم يكن يتصور تشيخوف تجربته الإبداعية بدون فودوفيل (مسرحية من فصل واحد). كتب تشيخوف في إحدى رسائله: "في بعض اللحظات تسيطر عليّ رغبة شديدة في أن أكتب من أجل المسرح الفني فودوفيلا من أربعة فصول أو كوميديا. وسوف أكتب إذا لم يمنعني عن ذلك عارض ما، وسوف أقدمها إلى المسرح في أواخر عام ١٩٠٣م وليس قبل ذلك".

وكتب "إنني دائما ما أحلم بأن أكتب مسرحية مضحكة، يمشي فيها الشيطان على ذراعيه" هكذا كان تشيخوف يحلم في أواخر حياته، حيث كتب "بستان الكرز" المسرحية التي لاتخلو من شخصيات تقترب في حياتها من شخصيات فودوفيل الكاتب.

نزع تشيخوف إلى التجديد في فن الفودوفيل وأحدث تغييرا جذريا في البناء الفني داخل هذا اللون، ترك آثاره على تاريخ هذا الشكل المسرحي في الأدب الروسي، فقد حرص على أن يكون الفودوفيل متكاملا من الناحية الجمالية، مفعما بالاتجاه الواقعي، فاضح المضمون، وجعل هذا الفودوفيل فنا روسيا قوميا أصيلا. كل ذلك كان يتحدد في موقف الكاتب من هذا اللون، حيث يرى تشيخوف أن كتابة هذا الفن المسرحي ليس أمرا سهلا، وهو يؤكد هذه الفكرة في كثير من رسائله وأحاديثه مع الأصدقاء. كتب تشيخوف يقول: "ليس هناك ماهو أصعب من كتابة فودوفيل رائع، وما أطيب أن تكتبه!" وكتب" الفرق بين المسرحية الطويلة والمسرحية من فصل واحد في الحجم لاغير". تشيخوف على هذا الأساس كان يقف موقفا جادا من الفودوفيل، يحترم هذا الفن ويحاول أن يزيل عنه شوائب العروض الرخيصة السطحية التافهة. لقد أطلق على الفودوفيل "دراما من فصل واحد، كوميديا من فصل واحد" وقال في إحدى رسائله: " فودوفيل من أربعة فصول " وهو في هذا يضع الفودوفيل في صف واحد مع المسرحية الطويلة، الفرق في الحجم ليس إلا، وأطلق على "بستان الكرز" فودفيلا من أربعة فصول.

طمح تشيخوف إلى أن يحطم التقاليد المسرحية في الفودوفيل، السائدة في عصر الكاتب في الثمانينيات ، الفترة الحرجة في تاريخ المسرح الروسي، كان الفودوفيل قبل تشيخوف عبارة عن كوميديا هزلية مترجمة على الأغلب عن الآداب الأجنبية، غريبة عن المجتمع والحياة في روسيا تنقل إليها الأسماء الروسية نقلا غير موفق في كثير من الجوانب، وتعتمد هذه الكوميديات على المغامرة الغرامية وما يصاحبها من عراقيل وصعوبات في بداية الأمر، لكنها تنتهي بلقاء الحبيبين في ظل سقف واحد، الأمر الذي عادة ما يحدث في هذه المسرحيات. وهناك لون آخر من الفودوفيل لايمتلك بداية منطقية ولا نهاية منطقية، وتعتمد هذه المشاهد الكوميدية على الحوار الذي يقوم على الخروج المتعدد، المتنوع عن قواعد اللغة في النحو والصرف. وربما بدت هذه المشاهد عبارة عن سخرية من الناس البسطاء أو تهكم بالتجار وبعض سكان المقاطعات الريفية.

عمل تشيخوف على هدم هذه التقاليد الضيقة في الفودوفيل وأقدم على إحداث رؤية جديدة في هذا اللون، وهو مايمكن أن نعده تجديدا داخل المسرح الروسي، لقد عمل الكاتب على أن يوسع من دائرة اهتمامات الفودوفيل، قرب هذا الفن من حياة الناس وقضايا الحياة الواقعية الأخلاقية والاجتماعية، وجعل هذا الفن جزءا من الأدب الروسي، وربط هذا الفن بالحياة. كتب تشيخوف: "إن الكتابة عن سقراط أسهل منها عن سيدة أو طاهية. على هذا الأساس فأنا لا أرى أن كتابة المسرحيات من فصل واحد يعد عملا طائشا...إذا كان الفودوفيل تافها، فإن تراجيديا بورينين من خمسة فصول تافهة أيضا ".

-٢-

كتب تشيخوف في حياته الأدبية عشرة فودوفيل منذ عام ١٨٨٥م "على الطريق الطويل" أول فودوفيل وصل إلى القارىء، حتى منتصف التسعينيات. على أن بعض الباحثين يرى أن فودوفيل " في مضار التبغ" في صيغته الأخيرة مسرحية جديدة قائمة بذاتها، مما يدفع الباحث إلى أن يمدّ الحدود الزمنية إلى أوائل القرن العشرين. تشيخوف كتب مسرحية "في مضار التبغ" عام ١٨٨٦م في صيغتها الأولى. وفي أكتوبر عام ١٩٠٢م كتب يقول: "كتبت مسرحية جديدة كل الجدة تحت العنوان نفسه "في مضار التبغ" ، أحتفظ بأسماء الشخوص لاغير...". إذن هناك ستة عشر عاما بين هذين العملين. الفارق الزمني كبير جدا وهو ما يؤكد على أن هذه المسرحية تشكل قيمة معينة في حياة الكاتب الإبداعية، ويدل على أن الكاتب قد عاد إلى كتابة الفودوفيل على امتداد تجربته الإبداعية منذ الثمانينيات من القرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين.

تشيخوف الذي أحب فن الفودوفيل حبا شديدا للغاية كان يطمح إلى أن يخلص حياته وفنه لهذا الفن. كتب تشيخوف في رسالة إلى سوفورين في ٢٣ ديسمبر عام ١٨٨٨م: "عندما أستهلك نفسي ككاتب، سوف آخذ بكتابة الفودوفيل وأعيش له، أعتقد بأنني أستطيع أن أكتب في العام مئة فودوفيل. تنثال مني مواضيع الفودوفيل، كما ينثال النفط من جوف أراضي باكو". بيد أن تشيخوف لم يكتب سوى عشرة فودوفيل. ويبدو أن تشيخوف الذي وفق في خلق فودوفيل أصيل يتجه إلى الحياة، إلى قضايا المجتمع، قد أدرك ضيق أفق هذا النوع من الفن المسرحي الذي يتيح للكاتب أن يصور جانبا معينا من جوانب الحياة المترامية، أن ينظر إلى قضايا اليوم من زاوية واحدة محددة. من هنا انطلق تشيخوف إلى كتابة المسرحيات الكبيرة منذ أواخر الثمانينيات حتى يتمكن من أن يحتضن الحياة بجميع جوانبها، كل قضاياها واهتماماتها اليومية المتوالية.

لنأخذ مثلا على ذلك. تشيخوف في عام ١٨٨٧م وضع الخطوط الأولى لفودوفيل "هاملت أمير دانمركي" مع الكاتب جروزينسكي-لازاريف. كان يهدف في هذا العمل إلى نقد الأنظمة المسرحية في المقاطعات، أراد أن "يقرص قرصا لاسعا رؤساء الجوق في المقاطعات لفظاظتهم وعدم التهذيب وغير ذلك". بيد أن الكاتب اضطر إلى أن يتخلى عن كتابة هذا الفودوفيل، كما اضطر إلى أن يتخلى عن كثير من الأعمال التي طمح في وقت ما إلى كتابتها. على أن تشيخوف يصور موضوع الفن وعلاقته بالحياة تصويرا مبدعا في مسرحيته "النورس". كتب تشيخوف إلى ي.ل. ليونتيف (شيجلوف) مندهشا: " أنا سأصبح كاتب فودوفيل مشهورا؟ يالهذه المبالغة الزائدة ! لو أكتب طوال حياتي عشرة أعمال مسرحية تافهة سيئة للغاية فشكرا على ذلك. لايوجد عندي حب نحو المسرح. سوف أكتب "قوة التنويم المغناطيسي" في الصيف-لا أريد ذلك في الوقت الحاضر. سأكتب في هذا الموسم فودوفيلا قصيرا وأكتفي بهذا إلى الصيف. أهذا عمل ؟ وهل يوجد هنا ولع؟ ". تشيخوف في هذه الرسالة يشير إلى فودوفيل آخر لم يتحقق كعمل فني، وإنما هي فكرة لم تكتمل في "قوة التنويم المغناطيسي". بيد أن تشيخوف كان دقيقا في هذه الرسالة حيث

كتب عشرة فودوفيل ، ليست سيئة للغاية وإنما رائعة للغاية. في كل عمل من هذه الأعمال تبدو عبقرية هذا الإنسان، موهبته، قدرته العميقة على التقاط الصفات والطبائع البشرية، يحقق في هذه الأعمال قضايا جمالية، أخلاقية يقتطفها الكاتب من الواقع.

كتب تشيخوف عشرة فودوفيل (مسرحية من فصل واحد) على امتداد حياته الأدبية التي دامت ربع قرن. قدم العمل الأول من هذا اللون عام ١٨٨٥م، فودوفيل "على الطريق الطويل"، وتكمن في أساس هذا العمل المسرحي أقصوصة الكاتب "في الخريف" التي كتبها عام ١٨٨٣م، يحوّر الكاتب هذه الأقصوصة إلى فودوفيل، ينقل من الأقصوصة مكان الحدث، الصراع الدائر فيها، وتصبح بعض الشخصيات التي أخبر عنها في الأقصوصة بصورة موجزة شخوصا في المسرحية، ويدخل تشيخوف شخصية جديدة، هي الجوال إيجور ميريك مما يقوي طابع الصراع في الفودوفيل. بيد أن الرقابة منعت عرض هذه المسرحية على الجمهور، ووصف الرقيب هذه المسرحية بأنها " فظيعة قذرة لايمكن أن يسمح بعرضها على المسرح"، إذ لم تستطع الرقابة والرقيب أن ينظرا إلى هذا العمل الذي يصور فيه الكاتب إقطاعيا مفلسا يتوسل إلى صاحب خمارة كي يشرب الفودكا. على أن المضمون الاجتماعي في هذا العمل هو الذي دفع الرقابة القيصرية إلى أن تمنع عرضه على خشبة المسرح.

هناك فودوفيل "أغنية التم" الذي كتبه تشيخوف عام ١٨٨٧م واضعا في أساسه أقصوصته " كلخاس" ١٨٨٦م. كتب تشيخوف إلى م. ف كيسيلوفا عام ١٨٨٧م في ١٤ يناير: "كتبت مسرحية من أربعة أجزاء. سوف تمثل لمدة ١٥-٢٠ دقيقة. أصغر دراما في كل أنحاء العالم. سوف يمثل فيها دافيدوف المشهور الذي يعمل في الوقت الحاضر عند كورش. سوف تنشر في "الموسم" ولهذا ستنتشر في كل مكان. على العموم كتابة الأعمال الصغيرة أفضل كثيرا من كتابة الأعمال الطويلة، الاعتراضات عليها قليلة، والنجاح موجود...ماذا نحتاج بعد؟ كتبت مسرحيتي في ساعة واحدة وخمس دقائق".

العمل الثالث "الدب" عام ١٨٨٨م. هذا العمل الذي ترجمه إلى اللغة العربية الأستاذ زكي طليمات عام ١٩٤٤م، ونشر في مجلة الهلال، وترجم نجاتي صدقي هذا الفودوفيل الذي ظهر في كتابه " تشيخوف" عام ١٩٤٧م. في هذه المسرحية يحقق تشيخوف فكرته عن هذا الفن "يجب أن تكتب في المسرحيات من الفصل الواحد عن المستحيل. هنا يكمن سر قوتها. تهتك بحيث ترغب امرأتك جادة في الهرب - إنها تشعر بالملل وتحتاج إلى إحساس من نوع آخر. وهو يهدد جادا بأنه سيجعلها تخون زوجها الثاني...". رجل يدعو امرأة إلى المبارزة، امرأة قبل وقت قصير تتذكر زوجها المتوفى وترفض من أجل ذكراه كل شيء، فتصبح في أحضان رجل غريب لاتعرفه، هذا هو محتوى المسرحية الظاهر، وهذا هو المستحيل الذي تحدث عنه تشيخوف.

قدم تشيخوف بعد ذلك فودوفيل "الخطبة" عام ١٨٨٨م. كتب تشيخوف إلى سوفورين في ٢٧أكتوبر ١٨٨٨م: " لقد كتبت فودوفيلا آخر: دوران لرجلين، ودور امرأة". يجسد تشيخوف في هذا

الفودوفيل الذي صادف نجاحا ساحقا على خشبات المسرح، وترجم إلى عدة لغات في حياة تشيخوف، فكرته عن المستحيل- سر قوة هذا الفن. في هذه المسرحية يأتي لوموف إلى تشوبوكوف ليخطب ابنته نتاليا ستيبانوفنا، لوموف الذي يريد أن يجدد حياته ويربط مصيره بابنة تشوبوكوف يدخل مع نتاليا ستيبانوفنا في خلاف شديد حول قطعة أرض لاقيمة لها بالبتة ثم يختلفان حول أيهما أفضل كلبها أم كلبه. تشيخوف هنا لايهدف إلى الإضحاك والتسلية، وإنما يتجاوز ذلك إلى السخرية بهؤلاء الإقطاعيين الذين يعيشون في أجواء تافهة ضيقة لاتعرف السعة والامتداد والرحابة.

فودوفيل " تاتيانا ريبينا " ١٨٨٩م كان هو العمل الخامس في مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد. يرتبط موضوع فودوفيل تشيخوف " تاتيانا ريبينا " بمسرحية أ.س.سوفورين (كوميديا من أربعة فصول) تحمل العنوان نفسه. شخوص فودوفيل تشيخوف هي الشخصيات نفسها في كوميديا سوفورين " تاتيانا ريبينا ". ويستخدم سوفورين في مسرحيته ذلك المصير التراجيدي الذي دفع الممثلة ي.ب.كارمينا إلى الانتحار بتناولها السم على مسرح خاركوف، وقد توفيت هذه الممثلة بعد عدة أيام من هذه الحادثة التي وقعت عام ١٨٨١م. لقد دخلت هذه الحادثة في قصة تورجينيف "بعد الوفاة" وفي أقصوصة أ.إي. كوبرين" العرض الأخير"، وفي مجموعة أعمال أخرى كتبت في ذلك الوقت. كتب تشيخوف إلى سوفورين في٥ مارس ١٨٨٩م شاكرا إياه على القواميس الأجنبية التي وعد بإرسالها إليه: "سوف أرسل لك عوضا عن القواميس هدية رخيصة جدا وعديمة الفائدة، بيد أنها هدية لايستطيع أن يقدمها سواي إليك. انتظر"، وأرسل هذه الهدية في اليوم الثاني. هناك من يرى أن هذا الفودوفيل محاكاة هجوية (باروديا) في مسرحية سوفورين. على أن النقد الأدبي يقوم هذه المسرحية على أنها عمل قائم بذاته، تبدو فيه رغبة تشيخوف وطموحه إلى التجديد ، يتجاوز التقليد الذي اتبعه سوفورين في كوميديته.

كتب تشيخوف بعد ذلك فودوفيل "ممثل تراجيدي رغم أنفه "عام ١٨٨٩م في أوائل شهر مايو. يكمن في أساس هذا العمل المسرحي أقصوصة الكاتب "واحد من كثيرين" ١٨٨٧م. كتب تشيخوف في ٤ مايو١٨٨٩م إلى سوفورين: "تذكرت أمس في المساء بأنني وعدت فارلاموف بأن أكتب فودوفيلا من أجله. كتبته وأرسلته اليوم". وكتب في ٦ مايو إلى إي.ل. ليونتيف (شيجلوف): " تذكرت قبل أيام بأنني وعدت فارلاموف في الشتاء بأن أحور واحدة من أقاصيصي إلى مسرحية. تذكرت، قعدت وحورت الأقصوصة بصورة رديئة للغاية. نتجت عن أقصوصة في موضوع قديم مبتذل نكتة قديمة تافهة". هذا التواضع في الحديث عن الأعمال الفنية كان من خصائص تشيخوف في تلك السنوات، وقد صاحب هذا التواضع الكاتب إلى آخر أيام حياته. ومن المميز هنا أن تشيخوف يكتب هذا الفودوفيل أو ذاك من أجل ممثل معين.

ويعمد الكاتب في أواخر شهر أكتوبر من عام ١٨٨٩م إلى تأليف فودوفيل "الزفاف". يضع تشيخوف في أساس هذه المسرحية أقصوصتيه "زفاف بحضور جنرال"، "زواج الفائدة" ١٨٨٤م، ويدخل في أساس هذا الفودوفيل بعض عناصر من أعمال الكاتب "قبل الزفاف" ١٨٨٠م، "موسم

الزفاف" ١٨٨١م، "الزفاف" ١٨٨٧م ، وقد رأى بعض المعاصرين أن أصل شخوص هذه المسرحية شخصيات عاصرت الكاتب. صادفت هذه المسرحية نجاحا ملحوظا. كتبت أو. ل. كنيبر، إلى تشيخوف في ١٦ديسمبر ١٩٠٠م: " قبل عدة أيام حضر تولستوي " أمسية تشيخوف " وضحك، كما يقولون، ضحكا عميقا، أعجبته المسرحية كل الإعجاب".

فودوفيل "اليوبيل" كان العمل الثامن في مسرحيات تشيخوف من فصل واحد. كتب تشيخوف هذا العمل عام ١٨٩١م وتكمن في أساس هذا الفودوفيل أقصوصة الكاتب " كائن ضعيف" ١٨٨٧م. وهناك فودوفيل "ليلة قبل المحاكمة"، ويعتقد أن تشيخوف كتب هذا العمل في أوائل عام ١٨٩٠م. ويكمن في أساس هذه المسرحية أقصوصة تشيخوف التي تحمل العنوان نفسه. على أن هذا الفودوفيل قد نشر لأول مرة عام ١٩١٤م بعد وفاة الكاتب. وهناك اعتقاد أن تشيخوف لم يكمل كتابة هذا العمل.

وفي عام ١٩٠٢م أعاد تشيخوف كتابة فودوفيل "في مضار التبغ"، ويكون هذا الفودوفيل في صيغته الثانية الحادي عشر.

إذن لدينا عشرة فودوفيل أو أحد عشر، ستة فودوفيل، وضع الكاتب في أساسها عملا قصصيا معينا، حوّل هذه الأقصوصة أو تلك إلى عمل مسرحي، وهذا مابيناه في الصفحات السابقة. على أن هذا التحويل، التحوير يمكن أن يحدث مع كل أقصوصة من أقاصيص الكاتب، ويمكن عرضها على خشبة المسرح، أي مسرحتها دون عناء يذكر إذ تحمل كثير من أقاصيص الكاتب عناصر المسرح المهمة، ويكمن المسرح داخل أقاصيص الكاتب. وعلى هذا الأساس يرى ف.ف.يرميلوف أن "في تشيخوف القصصي يعيش تشيخوف المسرحي، وأن أقاصيص تشيخونتى تعادل فودوفيل الكاتب في الفن المسرحي"(٢).

-٣-

يحدد تشيخوف مقومات فن الفودوفيل ويضع مطالبه المحددة التي بدونها يصبح هذا الفن غير مكتمل، فقد طالب تشيخوف بما يلي: التشابك الكامل، أن تكون كل شخصية طباعا محددة وتتحدث بلغتها ، عدم التطويل، الحركة الدائمة. هذه هي شروط تشيخوف، مقومات نجاح فن الفودفيل. كتب تشيخوف حول هذه المطالب: " يجب أن تكون كل شخصية ذات طبيعة محددة وتتحدث بلغتها"، "يجب أن تكون اللغة سهلة رفيعة"، ومن أجل أن يباشر الكاتب في تأليف الفودوفيل يجب أن تكون "النفس في وضع خاص، منشرح الصدر مثل الملازم الثاني الحديث العهد".

تشيخوف وهو يرسي تقاليد جديدة في فن الفودوفيل يشدد على نهايات المسرحيات ويمنحها أهمية عظيمة. كتب في ٤ يونيو ١٨٩٢م: "لديّ موضوع طريف في تأليف كوميديا. لكنني بعد لم أجد الخاتمة. من يبتكر نهايات جديدة في المسرحيات يفتح بذلك عصرا جديدا. النهايات الرديئة لاتجدي. البطل إما يتزوج وإما يطلق النار على نفسه، لايوجد طريق آخر. لن أقوم بكتابتها مالم أجد نهاية شائكة كالبداية. إذا وجدت الخاتمة فسأكتبها خلال أسبوعين".

أراد تشيخوف أن يحطم النهايات التقليدية في فن الفودوفيل، وإن كانت مسرحية "الدب" تقترب من هذه النهايات السعيدة، وتنتهي "الخطبة" بتبادل القبلات. وهذه القبلات بداية خلاف آخر ربما يكون أشدّ مما سبق. على أن تشيخوف يتجاوز النهايات السعيدة في "الزفاف"، "اليوبيل". وقد حقق تشيخوف أبعاد خاتمات قصصه على الفودوفيل، الشيء الذي بدا واضحا فيما بعد في مسرحياته الأربع (النورس، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز). كتب تشيخوف أثناء عمله في مسرحية "إيفانوف". " إنني أنهي كل فصل كالقصص القصيرة: أدير الحدث في هدوء وبطء، وفي النهاية أصفع المشاهد في وجهه". وهذا يدل على العلاقة الوطيدة القائمة بين مسرحيات تشيخوف وأقاصيصه.

يرى ج. بيردنيكوف في كتابه "تشيخوف الكاتب الدرامي " أنّ فودوفيل تشيخوف يمتاز عن السابق كونه يمثل "طباعا كوميدية " وليس "مواقف كوميدية"، وان أبطاله يمثلون اتجاها اجتماعيا محددا، لهم طباعهم الإنسانية الخاصة، إنهم أناس أحياء، الصراع بين هذه الطباع الإنسانية، بين الاتجاهات الاجتماعية المختلفة تشكل الحدث في فودوفيل تشيخوف [٣].أجل إن تشيخوف يجسد الطباع البشرية، والكوميديا موجودة في أصل هذه الطباع، وليس في المواقف الكوميدية التي تقع فيها.

يرى س. بالوخاني أن " تشيخوف بمسرحياته من فصل واحد لم يبدأ في المسرح خطا ما أصيلا تجديديا. إنها بمواضيعها وبنائها كانت تتطابق مع مواضيع ونموذج البناء التقليدي لشكل الفودوفيل الذي ترسخ منذ فترة بعيدة في المسرح الروسي والمحبوب للغاية في سنوات الثمانينيات [٤]".

ويرى هذا الناقد أن "الأبعاد الفنية في فودوفيل تشيخوف الأصيلة والمعبرة مسرحيا ليس لها علاقة بخطط تشيخوف التجديدية في الدراما [٥]".

وكتب الباحث المسرحي ن. زينجيرمان أن " فودوفيل تشيخوف يعطينا مفتاحا إلى ديالكتيك تشيخوف، ومن خلاله-إلى فنه المسرحي كله [٦]". ولعل الفودوفيل كان المدرسة الفنية التي تخرج فيها تشيخوف، دخل بعدها إلى عالم الفن المسرحي الكبير. لقد ساعده الفودوفيل على أن يمتلك مهارة فنية عالية مكنته بعد ذلك أن يبدع أجمل آثاره المسرحية التي جابت أصقاع العالم. إن فن الفودوفيل كان طريق الكاتب إلى الإبداع المسرحي، إلى التجديد الكامل في المسرح. لقد حقق تشيخوف إبداعا يفوق كل كتاب عصره في هذا الجانب، جانب الفودوفيل. إن قدرة تشيخوف الهائلة على الانتقال في المشهد الواحد في مسرحياته من فصل واحد، من موقف كوميدي إلى آخر يدل عميق الدلالة على أن الكاتب كان يمتلك كل الأدوات الفنية، جميع الوسائل التي تضع الكاتب في المقدمة من كتاب هذا اللون المسرحي. أبدع تشيخوف في فن الفودوفيل، حقق نجاحا هائلا، ولعل الفودوفيل قد صادف نجاحا أعظم في حياة الكاتب من مسرحياته الكبرى. لقد كانت عروض الفودوفيل المسرحية تلقى تجاوبا عميقا لدى النظارة، وسرعان ما تنشر أعمال الكاتب من هذا اللون في الصحف والمجلات وعلى خشبات المسرح. بينما لم يستطع الجمهور أن يدرك مسرحيات الكاتب الكلاسيكية إلا بعد فترة طويلة وبعد عناء كبير.

-٤-

إننا نحصل من خلال الفودوفيلات على إمكانية التغلغل في مسرحيات تشيخوف الرئيسة، في البيئة المبتذلة التي تحيط بأبطال هذه المسرحيات. في المسرحيات الرئيسة وخاصة في "النورس" أو "الخال فانيا" يمنع المؤلف البيئة المبتذلة من الظهور على خشبة المسرح أو هو يعرضها على أنها مقتطفات غير تامة و في شخصيات معينة. وتبدو هذه الشخصيات حمقاء، بلهاء على الخلفية العامة بالقرب من الشخصيات الأخرى الطيبة على الطريقة التشيخوفية. في الفودوفيلات يقوم بالحدث أولئك الذين لانراهم في مسرحيات تشيخوف الرئيسة، أولئك الذين نعرف عنهم بالسماع.

أبطال المسرحيات التشيخوفية الرئيسة يناضلون مكرهين من أجل حقوقهم الحياتية، وتقاتل الشخصيات الفودوفيلية بحدة وحماسة، كما يليق بالأبطال الدراميين الحقيقيين، يعرضون بذلك على الجمهور إقبالهم على الحياة بشهية فائقة، ومزاج المصارع المحترف. يتحمس أبطال تشيخوف الفودوفيليون لأهدافهم التي تلهمهم، لكن المؤلف نفسه يستوعب أهدافهم وشكل تصرفاتهم المجازفة بصورة فكاهية. تشعر الشخصيات الفودوفيلية في البيئة اليومية بأنها في حالة جيدة للغاية، بينما يختنق أفضل أبطال الكاتب في البيئة اليومية.

ونحن نقرأ "اليوبيل" أو "الزفاف" نستطيع أن نتصور ذلك الجانب من الحياة الروسية الذي لايدخل في المسرحيات التشيخوفية الأخيرة، ومع هذا لايغيب هذا الجانب عن وعينا. يتحدث المقدم فيرشينين عن مئة ألف من السكان المحليين المتخلفين والفظين في مدينة ريفية مملة تعيش فيها الشقيقات الثلاث. تعرض في الفودوفيلات هذه المئة ألف، من دون إيرينا، ماشا، و أولجا، من دون فيرشينين و توزينباخ. يأسف الطبيب أستروف على أن المقاطعة كلها يوجد فيها شخصان مثقفان شريفان لاغير: هو و فوينيتسكي. لا يظهر في "الخال فانيا" سكان هذه المقاطعة الضيقو الفكر الذين يسممون حياة هذين الشخصين المثقفين، بدلا عن ذلك تعرض في الفودوفيلات المقاطعة كلها ماعدا أستروف و فوينيتسكي. تبدو شخصيات "الزفاف" و "النورس" أنها تختلف عن بعضها بعض كل الاختلاف في جميع خصائصها، و كأنما تعيش في طرفين مختلفين من كوكبنا. يتصرف ضيقو الفكر الذين تجمعوا حول طاولة الزفاف تصرفا مبتذلا سوقيا: يتحايلون، يحتالون، يتشاجرون، يتناقشون حول كيف يشربون، يأكلون، أما المثقفون الرقيقون أناس المهن الحرة في "النورس" فيعرضون مسرحية رمزية، يتبادلون الأحاديث في الفن، يحبون، ينهون حياتهم منتحرين. ومع هذا لا تفصل مسافات منقذة مخلصة بين الشخصيات الفودوفيلية وشخصيات المسرحيات الكلاسيكية التشيخوفية. تعرض في "الدب" و"الخطبة" الضياع والملاكون في الضياع، جيران فوينيتسكي و رانيفسكايا. يلهو ويمرح في "الزفاف" يات العامل في التلغراف وزميوكينا القابلة-زملاء إيرينا و أستروف في الخدمة. في "اليوبيل" يستعد للاحتفال موظفو البنك-سوف يخدم معهم في هذه الوظيفة جايف عندما يفلس، و ينتقل من الضيعة إلى المدينة و يلتحق بالخدمة.

في "إيفانوف" التي كتبت في الفترة الفودوفيلية، في وقت لم يتحدد فيه بعد شكل المسرحيات

التشيخوفية الرئيسة بصورته الكاملة. يعرض الأبطال الدراميون و البيئة الفودوفيلية متجاورين، في مقارنات متضادة: تحل فجأة اللوحات الكوميدية للعادات الريفية المبتذلة محل مشاهد الاعترافات التراجيدية. تتعقب البيئة الفودوفيلية إيفانوف الواهن القوى في إلحاح و مثابرة، تعيقه عن أن يقرأ، يفكر، يحب، أن يفعل وتحيط به من جميع الجوانب، وتخضعه. ويطلق إيفانوف على نفسه الرصاص في جبهته من أجل أن يفك الحصار، من أجل ألا يمتزج بها. في "بستان الكرز" يقطن الأبطال الفودوفيليون و اللافودوفيليون تحت سقف واحد، نحن نرى الانتقالات الخفية من واحد إلى آخر من ياشا، يبيخودوف،سيميونوف-بيشيك إلى فاريا، رانيفسكايا، بيتيا تروفيموف. يتحد العالم الدرامي و العالم الفودوفيلي بمهارة عالية في مسرحية تشيخوف الأخيرة التي تقدم خلاصة أعماله المسرحية الأخرى كلها. و تبدو الحدود بينهما غير محددة المعالم، على أنها لم تكن في السابق غير مخترقة. لا الفن و لا الوضع في المجتمع، لا التصرفاتِ الرديئة أو الجيدة-لاشيء سوى الجهود الروحية الدائمة يفصل الأبطال الدراميين عن الأبطال الفودوفيليين؛ وعندما تضعف هذه الجهود ينتقل البطل إلى صف المحيط الفودوفيلي ويغرق فيه. في أقصوصة "يونيتش" التي كتبت بعد "النورس" و "الخال فانيا" يدرس المؤلف بصورة خاصة تحول البطل إلى شخصية فودوفيلية، البطل المثقف الطبيب يتحول إلى إنسان ضيق الفكر راض عن نفسه. وفي "الشقيقات الثلاث" أندريه بروزوروف عازف الكمان، العالم، الموشك على أن يصبح بروفيسور ، الذي بقدر ما يغرق في وحل الحياة العائلية الريفية، يكتسب ملامح الزوج الفودوفيلي التقليدية. يتحرك الأبطال الفودوفيليون و الدراميون في مكان عام مشترك ويخضعون لقوانين حياتية معينة عامة، أحيانا يقتربون بعضهم من بعض ، أحيانا يتفرقون في جهات مختلفة، إنهم يرسمون حدودا متحركة، للوجود الإنساني.

أبطال فودوفيلات تشيخوف أناس هائجون، مشاغبون يميلون إلى الفضيحة و المشادة، خفاف إلى الهيجان. لايكلفهم أي عناء أن يسقطوا في إغماءة، أن يمسكوا بالمسدس، أن يتخاصموا ويتبادلوا القبل. يحتدون لأتفه الأسباب، قد تحمل طباعهم و صفاتهم طابعا تافها أو فكاهيا. ينشئ عدم التطابق بين الأسباب التافهة التي يحتد لأجلها الأبطال وبين تصرفاتهم الجنونية فعالية كوميدية سليمة صائبة. في حماسة الصراع، في نزوة الهيجان يتصرفون باندفاع لايلوون على شيء، ودائما ما يتصرفون كالمصابين بالنوبات. أبطال فودوفيلات تشيخوف ينغمسون عن وعي في المواقف المصيرية من حياتهم، ينهلون منها، يتلذذون بها، يدخلون معها في صراع بطولي يائس، يظهرون عمق حماستهم، عمق سذاجتهم، يتفاخرون، يتباهون، يثرثرون، و يرتبكون في الأمر. ومن الواضح أنهم لايعرفون مطلقا ماذا يعني التفاعل أو الحلم بالمستقبل الأفضل. ومن المضحك مجرد التفكير في ذلك. إنهم لايجدون الوقت من أجل الحلم و التفاعل بهذا الحلم، إنهم يعيشون لا يتأملون، يتحركون على المسرح في إيقاع سريع لاهث، غير دقيق، يرقصون، يتجمدون، يركضون، يفقدون وعيهم.

إنهم في كل هذا أناس الخواء، في أغلبهم، لاينمازون بالطيبة الرقيقة والحس الشاعري الأصيل الذي يقبع في روح الكاتب، و من هنا فهم بعيدون عن عمق تشيخوف الذي أنشأ شخصيات

شاعرية، حساسة تؤذيها السوقية وينهكها الابتذال في مسرحياته الأربع الأخيرة. يقوم الفودوفيل على أساس الإيمان بإمكانية السعادة الإنسانية. ودائما ماينتظر المشاهد من الفودوفيل التحولات السعيدة في الأحداث، وفي الحقيقة تصبح الحياة التي تكدرت في الفودوفيل أكثر سعادة مما كانت عليه قبل بداية التشابكات الفودوفيلية التقليدية بعد صعوبات ليست كبيرة جدا، شواغل ليست شاقة جدا، خلافات ليست جادة جدا. تتفتح في فودوفيل تشيخوف إمكانيات غير محدودة أمام الناس: يستطيع الرجل أن يدعو امرأة إلى المبارزة، تقع أرملة لاعزاء لها في لحظة في حب رجل لاتعرفه من قبل، كانت قبل دقيقة تكرهه من كل أعماقها، أما الرجل المدمن على كراهية النساء، فينتقل في لحظة من الازدراء و الغضب إلى الإعجاب الشديد والحب، ويحس بكل هذه المشاعر المتناقضة في لحظة واحدة. وكل هذا يبدو طبيعيا للغاية، لكن هذه الطبيعة لا تخضع لتلك الحياة التي يعيشها المشاهد، وإنما لقانون آخر في نظام حياتي غير موجود حيث لا يملك الشر قوة و ينتصر الخير والفرحة كما في الأسطورة.

على هذا النحو "الدب" وعلى هذا النحو إلى حد ما "الخطبة" حيث يظهر الخلاف من أجل أن ينتهي بالمصالحة، المشاكسة المتبادلة بين العريس والعروس بدت وكأنها تستبعد نية قيام الزفاف، ومع هذا يتم الزفاف. ماهو غير طبيعي في الحياة يعد طبيعيا في الفودوفيل، وفي هذا يكمن جوهره وطبيعته. ولهذا يخطىء أولئك الباحثون الذين يرون محاسن فودوفيلات تشيخوف في قربها من الحقيقة الحياتية، هذا الشيء غير موجود، يوجد شيء آخر. الانعتاق المرح والجريء من قوانين وقواعد الوجود اليومي. حتى وإن اخترقت تشابكات منافية للعقل هذه القوانين كما في "اليوبيل" فإنه هنا أيضا يفعل فعله القانون الفودوفيلي في الانصراف عن الحياة اليومية العادية. طبعا سيمضي اليوبيل في الحياة الواقعية كما قدر له، ولجرت المراسيم المعدة من دونما صعوبة، بيد أن الفودوفيل بما يملكه من حرية، لايريد أن يخضع للبيئة الواقعية. تظهر فضيحة هائلة بدلا من اليوبيل. يفشل هذا المشروع مع ضجة مرحة. كل شيء يتحول إلى مالايمكن توقعه. ونحن ينبغي ألا نتعاطف مع عذابات شيبوتشين وخيرين، ولو أن الأول من تكدر مشاعره يبدأ يخطىء في كلامه، والثاني من الغضب يهدد بأن "يرتكب جريمة". معاناتهما ليست حقيقية. البلايا والمصائب غير موجودة في عالم الفودوفيل. إنها تهزم بالضحك. الحياة اليومية غير موجودة، إنها تقهر بأسلوب تصويرها نفسه. الابتذال لايثير السخط، لايفضحه الفودوفيل، ولايندهش منه، إنه لايعترف به.

هناك حيث تسود قوانين الحياة العادية، حيث تدوس التفاهة، الصلف، والفظاظة إنسانا حيا كما في "الزفاف"، لايوجد فودوفيل، هناك ينبني كل شيء وفق مبادىء فنية مختلفة. أما إذا احتل دور ريفونوف-كاراولوف مكانا رئيسا في "الزفاف" ، فإنه لايمكن ولسو نسبيا أن نطلق عليه فودوفيلا، ولكان هذا عملا دراميا صغيرا. يعطي تشيخوف هذا النوع من تحديد الشكل "أغنية التم" الذي تكمن في أساسه أقصوصة "كلخاس". الحكاية المضحكة عن الممثل العجوز الذي ثمل بعد الاحتفال الذي أقيم على شرفه، وصحا في الليل في مسرح خال من الناس، تكتسب عند تشيخوف طابعا دراميا وتمتلىء بالتأملات في الحياة و الموت، في الفن وفي المسرح، في مصير الممثل، في العمل الذي

تمتزج فيه الموهبة والإلهام وإلى جانبهما، للأسف، التهريج والشعوذة اللذان، كما يفكر بحرقة بطل تشيخوف الممثل سفيتلوفيدوف، لايفلح حتى هو في أن يستغني عنهما.

فودوفيلات تشيخوف إلى جانب أهميتها الخاصة بها المستقلة-أشبه بمقدمة فكاهية، شروحات وتعليقات على مسرحياته الرئيسة. تظهر هنا كثير من ملامح الفن المسرحي في القرن العشرين لأول مرة بوضوح حاد ومدهش. تشيخوف بدلا من أن يمهد لتجديداته المسرحية بالتحليلات والبيانات النظرية، كماهي الحال عند زملائه و معاصريه- برنارد شو أو على سبيل المثال ستريندبيرج، يقدم لهم مجموعة من الفودوفيلات القصيرة، وقبل أن يكتشف تشيخوف المدلول الدرامي الأصيل لفتوحاته يعرضها بصورة فكاهية.

يبدأ تشيخوف إصلاحاته التجديدية في أراضي الغير. إنه يضع أسس شكل فني واقع في محيط غير معتبر داخل المسرح التقليدي. يكتسب الفودوفيل القديم الذي خبا في القرن التاسع عشر طابعا جديدا في كتابات تشيخوف، يتغيرمفهوم الشكل الفودوفيلي نفسه بعد تشيخوف ويحصل على دلالة أخرى. البطل الفودوفيلي التقليدي الذي يدلّله القدر، الذي يغني ويرقص في خفة وحيوية، الذي يدبر أموره بنجاح، يصبح عند تشيخوف إنسانا فاشلا منحوسا. لايملك وقتا من أجل المقاطع الشعرية الغنائية، الهجائية والفكاهية؛ لايفلح في تحقيق أي شيء، لا الخطبة، لا اليوبيل. البطل الفودوفيلي حسب التقليد- إنسان مغفل غشيم يسخر من الآخرين ويجعلهم أضحوكة. البطل التشيخوفي الفودوفيلي، على الأرجح، ليس ساذجا إلى هذه الدرجة، ومع هذا يصبح مادة للدعابة: تضحك الحياة منه ومهما توغل تشيخوف في العمق، فإن كل فودوفيل من فودوفيلاته-هو قبل كل شيء نكتة، تنبغي أن تسلي وتطرب الجمهور. "نكتة"على هذا النحو يحدد المؤلف شكل "الدب" ، "الخطبة"، "اليوبيل". تخرج "الزفاف" وحدها عن حدود النكتة. فودوفيلات تشيخوف إبداع إنسان شاب يحب البهجة، إنه يرى سوقية الحياة، ولكنه لايشعر بالكآبه ولايقنط بسبب ذلك. على أن ذلك لايعني أننا نفقر فودوفيلات تشيخوف ونجردها من مضامينها الاجتماعية، إذ إن كوميدية هذه الأعمال لاتعني افتقارها إلى الإحساس بدرامية الحياة.

تشيخوف الذي كان يبحث عن التجديد ، عن الفن الجديد داخل المسرح، بحثا أملته حاجة العصر في هذا اللون الجديد، لم يستطع أن يقف عند الفودوفيل الذي جلب له نجاحا عظيما، وأخذ يكتب روائعه الكلاسيكية التي حملته إلى كل أنحاء الدنيا. وقد أدرك تشيخوف نفسه أن الفودوفيل لايمكن أن يحمله إلى الحياة الواسعة العميقة كما حملته مسرحياته الكبيرة. كتب تشيخوف: "لقد تمكنت من أن أكتب فودوفيلا سخيفا، الذي بفضل سخافته يمتلك نجاحا مدهشا "، هكذا كتب تشيخوف عن فودوفيل "الدب" عام ١٨٨٨م. ولا يعنينا في هذه الفقرة تقويم الكاتب فودوفيل "الدب" هذا التقويم الصارم، فقد كان تشيخوف يتعنت في تقويم أعماله الفنية لتواضعه الشديد ورغبته في البحث عن الأفضل. تشيخوف هنا، كما يبدو، لايقع تحت تأثير النجاح الساحق الذي يحطم الكتاب الصغار. وهذا هو الأهم. وهو هنا يضع في رؤية صائبة عميقة بعض معالم هذا الفن حيث يبدو تطلع الكاتب إلى ماهو أهم وأعمق وأجمل.

الهوامش

(١) بونين. إي. أ : الأعمال الكاملة في تسعة مجلدات ، م (٢)، ص (١٨٥).

(٢) يرميلوف. ف. ف : فن تشيخوف الدرامي، ص (٦).

(٣) بيردنيكوف. ج. ب: فن تشيخوف الدرامي، ص (٨٨).

(٤) بالوخاتي. س. د: تشيخوف الكاتب الدرامي، ص (٧١).

(٥) المصدر نفسه.

(٦) زينجيرمان. ب. إ ي. : مقالات في تاريخ دراما القرن العشرين، ص(٨٢).

5

الفصل

الخامس

مسرحيات تشيخوف

الفصل الخامس
مسرحيات تشيخوف

١- جيل بلا آباء" أو "بلا تونوف" [١٨٧٨-١٨٨١م]

-١-

رأت هذه المسرحية النور لأول مرة عام ١٩٢٣م في كتاب: مسرحية تشيخوف التي لم تنشر. الإرشيف المركزي. وثائق في تاريخ الأدب والمجتمع. الإصدار الخامس. دار موسكو الجديدة، ١٩٢٣م.

أعد النص وكتب المقدمة والتعليقات ن. ف. بيلتشيكوف. وقد عثروا على مخطوطة هذه المسرحية عام ١٩٢٠م، أثناء ترتيب وفرز وثائق وأوراق الفرع الموسكوي لبنك الجمعية الروسية-الأزوفية. وقد احتفظ بهذه المسرحية في الخزانة الخاصة بأخت الكاتب م. ب. تشيخوفا.

وهذه هي نسخة تشيخوف الوحيدة التي حافظوا عليها بعناية، إذ إنها تمتلك أهمية ومكانة تاريخية - ثقافية لاحدود لها. ولم يهتم الكاتب نفسه ولا أقرباؤه بمصائر النسخ الأخرى.

كانت هذه النسخة التي عثر عليها ن. ف. بيلتشيكوف من دون الصفحة التي تحمل العنوان، ومن هنا ظهرت أسئلة كثيرة مع نشر هذه المسرحية لأول مرة. وظلت هذه الأسئلة غير واضحة حتى وقتنا الحاضر: متى كتبت هذه المسرحية، وما هو عنوانها؟.

وكانت المعلومات الأولى عن هذه الدراما التشيخوفية الفنية الكبيرة، قد ظهرت في الصحف والمجلات قبل عام ١٩٢٠م بكثير، في تلك المذكرات التي نشرها ميخائيل تشيخوف لأول مرة عام ١٩٠٧م وأعيد نشرها من دون تغييرات مهمة في عام ١٩١٠م، وفي عام ١٩١٢م مع بعض التعديلات.

يتحدث ميخائيل تشيخوف عن أن أنطون تشيخوف كتب مسرحيتين في فترة الصبا. كانت الدراما الأولى تحت عنوان "جيل بلا آباء "، وقد كتبها في تاجانروج عام ١٨٧٧م أو ١٨٧٨م عندما كان تشيخوف يدرس في المدرسة الثانوية في الصف السابع. وكانت المسرحية الثانية قد كتبت في موسكو عام ١٨٨٠م أو ١٨٨١م. على أن اسم هذه المسرحية لم يظل في ذاكرته ولم يعد يتذكر عنوان هذه المسرحية. " كتب تشيخوف الطالب في الصف السابع دراما كبيرة "جيل بلا آباء" وفودوفيلا مضحكا للغاية " ليس عبثا أن صاحت الدجاجة"وبعثهما إلينا في موسكو من أجل قراءتهما. وقد احتفظت لمدة طويلة بهذين العملين، وفيما بعد عندما قدم تشيخوف إلى موسكو ليدرس في الجامعة استردهما مني، ومزق "جيل بلا آباء" إلى قطع صغيرة... وفي العام

الثاني عند قدومه إلى موسكو كتب أنطون بافلوفيتش دراما أخرى كبيرة تحتوي على سارقي خيول، إطلاق رصاص، امرأة تلقي بنفسها تحت قطار وغير ذلك، وقمت أنا بنسخ هذه الدراما، وقد تجمد قلبي من الخفقان. وكما أفهم الآن كانت هذه مسرحية كبيرة الحجم للغاية، لكن في ذلك الوقت، وأنا الطالب في المدرسة الثانوية، بدت لي مكتملة للغاية. قدم تشيخوف الطالب في السنة الثانية من الجامعة هذه المسرحية بنفسه إلى الممثلة م. ن. يرميلوفا من أجل القراءة، وكان يأمل أن تعرض في الحفلة التي سوف تقام على شرفها. ولم أعرف بماذا ردت السيدة يرميلوفا على أخي، بيد أن جهودي في نسخ هذه الدراما بصورة واضحة قد ذهبت عبثا: أعيدت المسرحية إلى صاحبها الذي مزقها إربا إربا.وقد بقي منها اسم عائلة واحدة-فوينيتسكي- التي بعثت في "الخال فانيا" فيما بعد"(1) ("ميخائيل تشيخوف. حول أنطون بافلوفيتش تشيخوف.-في كتاب: الكلمة الجديدة. مجموعات الكتب الرفاقية. الكتاب (I) موسكو١٩٠٧ م، ص (١٩٨-١٩٩) ").

وكان الخطأ المهم للغاية في ذاكرة ميخائيل تشيخوف الذي صححه فيما بعد في الطبعات اللاحقة من مذكراته إشارته إلى أن تشيخوف مزق المسرحيتين اللتين كتبهما في صباه. الأولى "جيل بلا آباء" والثانية التي لم يعلق عنوانها بذاكرته. على أنه قد ظهرت في الصحف شكوك حول ما كتبه أخو تشيخوف قبل العثور على نسخة المسرحية الأولى التي كتبت بخط المؤلف والتي كما يبدو لم يكن ميخائيل يعرف عنها شيئا. وفي الأوساط الأدبية الموسكوية كانوا يعرفون عن هذه المسرحية.

لقد ظهرت في عام ١٩١٤م عندما احتفلوا بمرور عشرة أعوام من وفاة تشيخوف، مجموعة من الذكريات والمقالات المكتوبة عنه. نشر أحدهم تحت اسم مستعار(aN) مقالة تحت عنوان "مسرحيات تشيخوف غير المعروفة " في صحيفة " القوائم الروسية " حيث كتب: " الأمر يكمن في أن نسخة هذه المسرحية المكتوبة في دفتر كبير للغاية من دون صفحة العنوان، كانت موجودة في فترة متأخرة للغاية من زمن الذكريات حول تنفيذ تشيخوف الإعدام في مسرحيته. إذا كان الأمر على هذا النحو، فإنه لايمكن أن ننفي إمكانية أن هذه المخطوطة قد سلمت وعاشت بعد مؤلفها. ميخائيل بافلوفيتش تشيخوف صاحب هذه الذكريات يخبرنا أنه قام بنسخ المسرحية، وأن النسخة التي بيضها كانت موجودة عند يرميلوفا، وأن هذه النسخة نفسها قد مزقت إربا إربا بعد ذلك. لكن، يبدو، أن الأصل المكتوب بيد تشيخوف لم يتعرض لهذا المصير نفسه ". (" القوائم الروسية، ١٩١٤ م، ٣١ مايو "). وتظهر بعد أسبوع في هذه الصحيفة نفسها مقالة كبيرة تحت توقيع(Z) أورد فيها مؤلفها براهين دامغة وقام بسرد محتوى المسرحية: "قبل أيام قلائل في "القوائم الروسية" أورد أحدهم معلومات وآراء تسمح بأن تقدم نتيجة مؤداها أن مسرحية تشيخوف الفتية قد مزقها مؤلفها، لكنه في الواقع لم يتلفها، وعلى الأرجح فإن نسخة هذه المسرحية لاتزال سليمة حتى الآن. ويمكن من خلال ماروته إحدى الشخصيات التي حظيت بقراءة هذه المسرحية قبل فترة زمنية قصيرة نسبيا أن نقدم بعض المعلومات المتناثرة حول هذه الدراما نفسها، حول الخطوط العريضة الرئيسة لمحتواها وللشخصيات المصورة فيها. في هذه المسرحية التي تركها

تشيخوف بدون عنوان (إذ لم يبق منه أي أثر)، يمكن أن نميز بوضوح كاف أجنة بعض أعمال تشيخوف اللاحقة. لقد جذبت اهتمام الكاتب الشاب بعض الصور، وتزاحمت بعض الخطط الفنية التي في فترة متأخرة للغاية لاغير عبرت عن نفسها بصورة كاملة، ووضعت في أشكال مكتملة جلية، وقد كانت قبل ذلك غائمة وغير منتظمة، ولم تستطع بعد أن تحتملها فانطازيته الإبداعية. غير أنه أحيانا قد تتكرر بعض الملامح، بعض الحقائق بصورة كاملة في الأعمال التي كتبها في الفترة المتأخرة. وتقترب هذه الدراما غير المكتملة الفتية، لكنها المهورة بعبقرية تشيخوف الفنية، من "إيفانوف" (" Z. دراما تشيخوف غير المعروفة -القوائم الروسية، ١٩١٤م، ٨ يونيو ").

يقدم المؤلف هنا الشيء الأهم: يشير إلى مكانة وأهمية هذه المسرحية الفنية بالنسبة لأعمال تشيخوف اللاحقة ويقارن بلاتونوف بإيفانوف. ولايعيقه عدم الإتقان التقني الحتمي في مرحلة الفتوة من أن يقدر عاليا المحتوى الفني لهذه الدراما المبكرة وأهميتها الفنية الخفية. وقد أعادت "الصحيفة المسرحية" هذه المقالة المنشورة في " القوائم الروسية " مضيفة إليها في المقدمة: "ومهما كانت محاسن ومساوي هذه المسرحية، فإنها لايمكن ألا تقدم متعة كبيرة ولو حتى من أجل تاريخ التجربة الإبداعية التشيخوفية. وينبغي أن نأمل في نشرها ". ("مسرحيات تشيخوف غير المعروفة.- الصحيفة المسرحية، ١٩١٤م، ٨ يونيو").

وفي الأخير بعد مضي شهر نشر مراسل " الصحيفة الموسكوية " مقابلة مع مارينا بافلوفيتش تشيخوفا أجريت في يالطا: " قبل فترة غير طويلة أثناء فرز وترتيب أرشيف أخي، عثرت على مسرحية طويلة بدون عنوان كتبت في الثمانينيات". ("س.أليكسييف. في دير تشيخوف.- الصفحة المسرحية، ١٩١٤م، ٧ يوليو"). لم تنشر المسرحية ووضعت المخطوطة في البنك للاحتفاظ بها.

وفي ذلك الوقت من صيف عام ١٩١٤م لجأت المترجمة الألمانية أليكسندرا رام إلى م.ب. تشيخوفا واقترحت عليها أن تنشر المسرحية وتقدمها في أفضل مسارح برلين. ولم يعرف أحد بماذا أجابت م. ب. تشيخوفا هذه المترجمة، لكنه في عام ١٩٢٨م في ألمانيا قدم العرض الأول.

ومع ظهور طبعة الإرشيف المركزي أجرى ميخائيل تشيخوف تعديلات جوهرية على نص مذكراته ملغيا قبل كل شيء وفي الطبعات اللاحقة معلوماته عن أن المؤلف مزق مخطوطات المسرحيات المبكرة. وقد أشار بعض النقاد من أمثال ن. ف. بيلتشيكوف وس. د. بالوخاتي إلى هذه التعديلات الخطيرة للغاية التي أجراها ميخائيل من دون أية تفسيرات، ومع مضي الزمن لم يعد يتذكرها أحد.

وفي عام ١٩٢٤م أعيد تصحيح وضبط كل ما يتصل بالممثلة م. ن. يرمولوفا. لم يتوجه تشيخوف " شخصيا " إلى هذه الممثلة، وإنما أرسل إليها مسرحيته " من أجل الاطلاع": "م. ن. يرمولوفا لم ترض عن هذه المسرحية، فقام المؤلف بإجراء تعديلات عليها... ". (المسرح، الممثلون، و" تاتيانا ريبينا " ص ٩،١٠). وفي كتاب " حول تشيخوف " أعاد الكاتب النص القديم وأصبح التصور عن أن تشيخوف شخصيا ذهب إلى الممثلة شائعا ومقبولا لدى الجميع.

هناك وثيقة واحدة لا غير لا نزاع فيها تؤكد أن هذه المسرحية الفتية عنوانها"جيل بلا آباء". هذه رسالة الأخ الكبير أليكسندر تشيخوف التي أرسلت إليه هذه المسرحية من تاجانروج في عام ١٨٧٨م، الرسالة مؤرخة في ١٤ أكتوبر ١٨٧٨م " أنت تذكرني ب "جيل بلا آباء". لقد صمت عنها عمدا. إنني أعرف كيف يقدر المؤلف طفله، ولهذا... في"جيل بلا آباء"مشهدان كتبا بصورة عبقرية، إذا أردت ذلك، لكنها بوجه عام أكذوبة لايغفر لها، ولو أنها بريئة. بريئة لأنها تنبع من عمق الرؤى الداخلية العذبة. وأنت نفسك تحس بأن مسرحيتك أكذوبة ولو بصورة ضعيفة ومن دون أن تعي ذلك، ومع ذلك فقد أنفقت عليها الكثير من القوى، الطاقة، الحب والمعاناة بحيث لن تكتب بعدها عملا آخر. الكتابة والموهبة الدرامية (عندك بصورة خاصة) جديرة بنشاطات أكثر جسامة وإطارات أكثر سعة. وإذا أردت، فسوف أكتب لك في وقت ما عن مسرحيتك بصورة أكثر جدية وأكثر صدقا، والآن سوف أطلب منك أن تعذرني على حدة ما قلته. إنني أعرف أن هذا لا يطيب لك، لكنه لاخيار لي-أنت سألت وانا اجيب، ولن أستطيع أن أكتب شيئا آخر، لأنني لن أستطيع أن أكذب عليك، إذا كان الأمر يجري حول أفضل نزعات روحك ". (رسائل إلى تشيخوف من أخيه أليكسندر تشيخوف. موسكو، ١٩٣٩م، ص (٥٠- ٥١)).

لقد استوعب أليكسندر تشيخوف "جيل بلا آباء" على أنه عمل غير موفق، لكنه صعب ويتطلب الكثير من الجهد، الذي أنفق عليه الكاتب أفضل نزعات روحه و " الكثير من القوى، الطاقة، الحب والمعاناة " بحيث بدا له أن تشيخوف لن يكتب مطلقا عملا آخر. ومع هذا كان عليه أن يصبح فيما بعد مؤسس المسرح الجديد. ولهذا يبدو الاختلاف حول هل كان بإمكان تشيخوف أن يكتب مسرحيتين لا مسرحية واحدة أمرا لا معنى له. وبالطبع كان يستطيع ذلك. لكنه كانت هذه السنوات بالذات بالنسبة له صعبة ومضنية في حياته. قدم امتحانات التخرج النهائي في المدرسة الثانوية وبعد ذلك امتحانات القبول في الجامعة. وفي عام ١٨٨٠م -١٨٨١م كان يدرس في السنوات الأولى من كلية الطب، وهي الفترة الصعبة للغاية في حياة الطلبة - الأطباء. ولهذا كتب قليلا في هذه الفترة ونشر نادرا.

رسالة أليكسندر تشيخوف المحررة في ١٤ أكتوبر ١٨٧٨م هي المرجع الرئيس عن "جيل بلا آباء". ومن المميز أن الأخ الصغير يتذكر في وضوح هذه التسمية وهذا التاريخ، ولا يتذكر شيئا على الإطلاق عن الدراما الثانية التي رآها وقام بنسخها مرتين في وقت متأخر.

نسخة المسرحية المكتوبة بخط المؤلف التي وصلت إلينا وضعت عليها الكثير من التعديلات والمراجعات وتحمل طابع العمل المعقد الذي لايمكن أن يتم دفعة واحدة.

-٢-

تحتل مخطوطة المسرحية إحدى عشرة كراسة-٢٢٦ صفحة، إنها وحدها في حجم الأربع المسرحيات الأخيرة. الدفاتر مصنوعة في البيت مرتقة بخيط من صفحات أوراق مطوية إلى

شطرين. الخط كبير بصورة كافية، واضح جلي مكتوب بعناية، وهو لا يستطيع وحده أن يقدم تاريخ المخطوطة الدقيق، لكننا يمكن أن نؤكد بصورة محددة أن هذا خط تشيخوف في وقت مبكر للغاية، وأن هذه يد لم تكف بعد عن عادة الطلبة في الكتابة الواضحة النظيفة الجلية والخوف من شطب الأخطاء وفلتات القلم. غير أن هذه الأخطاء المدرسية سرعان ما تزول. على أن هذه المخطوطة التي احتفظ بها تعود إلى أصل ما لم يصل إلى أيدينا، وهي عبارة عن نسخة مسرحية قام بنقلها المؤلف نفسه. تدل على ذلك مجموعة من الأخطاء البصرية المميزة: تثب العين من فوق الكلمة، يكتب ويمحو على التو الحرف الأول من الكلمة اللاحقة. وبالطبع تشيخوف عند إعادته نسخ الدراما لم يعمل نسخة ميكانيكية آلية وإنما قام بضبط وتحسين النص.

وقد فقدت في الدفتر الأول صفحتان: الصفحة الأولى هي صفحة العنوان وربما تاريخ كتابة المسرحية، والصفحة الثانية عشرة- أي نصفان من صفحة طويلة مطوية إلى شطرين. فقد القسم الأكبر من المشهد الرابع من الفصل الأول. بحسب ملاحظة المؤلف في المشهد الرابع على خشبة المسرح آنا بيتروفنا، جلاجوليف الأول، فينوجروفيتش الأول، فوينتسيف وبوجروف. في النص الباقي-حوار غير طويل يدور بين بوجروف وفوينتسيف وإجابة فينوجروفينش الأول الذي لاصلة له به مطلقا.

تحمل المخطوطة آثار مراجعات وإصلاحات كثيرة متراكمة وضعت في أوقات مختلفة. واختصرت المسرحية بصورة واضحة ملحوظة، وقد وضع الشطب بالقلم الرصاص والحبر الأزرق، الأحمر، الأسود. وتبدو التغييرات والتبديلات المكتوبة على بعض الأوراق الملصقة في المخطوطة بواسطة الألوان المائية المختلفة. النص الجديد مكتوب بحبر مختلف وخط كتب في وقت متأخر، وكتبت بهذا الخط نفسه تعليقات وملاحظات من أجل الناسخ (ربما من أجل ميخائيل.ب. تشيخوف).

وقد قام الكاتب بمجموعة كبيرة من التشطيبات والتبديلات آخذا بالاعتبار تدخل الرقابة المحتمل، وعلى الأرجح بحسب نصائح بعض المجربين الذين كان ينبغي عليه أن يأخذ برأيهم. ومع كل هذا كانت المسرحية في صورتها المختصرة لاتتفق مع متطلبات الرقابة وحتى كانت ستمنع من الظهور على خشبة المسرح.

حرص تشيخوف أثناء مراجعة مسرحيته على أن يجعلها صالحة للتمثيل. قام بتضييق مجموعة الشخصيات (شطب من قائمة الشخصيات بنات شيربوك وكل ما يتعلق بهن في المسرحية)، وقام بالتخلص من العبارات الخشنة والسوقية المبتذلة. وكانت بعض التعديلات مرتبطة بمحاولة الكاتب أن يقرب صفات وطبائع الشخصيات وخاصة" بلاتونوف" من الأدوار المسرحية التقليدية، لكن تشيخوف لم يتمكن من تحقيق هذه المهمة حتى فيما بعد.

كانت المخطوطة المختصرة والمعدلة تتجاوز إلى حد كبير الحجم الممكن في التمثيلية العادية. وبمقتضى مسودة الرسالة المكتوبة بالقلم الرصاص المرسلة إلى م. ن. يرمولوفا على الصفحة

الأولى من المخطوطة. " لا تخافي. لقد شطب النصف. ولا تزال في الكثير من الأماكن بحاجة إلى ذلك..." فقد أرسلت إلى الممثلة نسخة مليئة بالتشطيبات تختلف عن المخطوطة التي وصلت إلينا.

وليس هناك إمكانية من أجل الحديث عن عدد المرات التي أعيد فيها نسخ هذه المسرحية (في رأي بالوخاتي ليس أقل من ثلاث مرات)، لكن من الواضح تماما أن الكاتب قد عاد إلى المخطوطة تكرارا ومرارا على امتداد سنوات لا أشهر، وهذا الشيء يجعل من الممكن الافتراض أن هذه المخطوطة التي وصلت إلينا عبارة عن واحدة من تنويعات مسرحية "جيل بلا آباء" التي تسلمها الأخ الأكبر من تاجانروج عام ١٨٧٨م، الذي أجل الحديث عنها حتى وصل تشيخوف إلى موسكو. هنا بين عام ١٨٧٩م و ١٨٨١م أعاد الكاتب كتابة النص الأول للمسرحية. ويعود الافتراض أن مخطوطة المسرحية التي عثر عليها ن. ف. بيلتشيكوف هي "جيل بلا آباء" إلى بالوخاتي في تعليقاته وحواشيه على الأعمال الكاملة في عام ١٩٢٩م. (أ. ب. تشيخوف. الأعمال الكاملة تحت إشراف لوناتشارسكي.أ. ف. موسكو، لينينجراد، ١٩٢٩م. م [١١]. ص ٣٨٠). نشرت المسرحية في هذه الطبعة بدون عنوان.

ولأول مرة نشرت المسرحية تحت عنوان "جيل بلا آباء" في طبعة: أ. ب. تشيخوف. الأعمال الكاملة. تحت إشراف لوناتشارسكي وبالوخاتي.م[١٢]. موسكو، لينينجراد، ١٩٣٣م. وقد كتب التعليقات والحواشي على المسرحية بالوخاتي.

وفي وقت متأخر قدم بالوخاتي في كتابه " تشيخوف الكاتب الدرامي" (لينينجراد، ١٩٣٦م. ص٥٧) تفسيرات أكثر تفصيلا مما هي عليه في تعليقاته وحواشيه على المجموعة الكاملة: " في هذه السنوات يكتب تشيخوف مسرحيته الكبيرة الأولى التي تمتلك أهمية استثنائية للغاية من أجل فهم التقويمات الاجتماعية لهذا الكاتب المبتدئ. هذه المسرحية هي"جيل بلا آباء" كتبها تشيخوف في عام ١٨٧٨م-١٨٨١م والتي ظلت في مخطوطة ولم يصل بها إلى النشر (ونحن نفهم تحت عنوان "جيل بلا آباء" هذه المسرحية التي نشرت لأول مرة عام ١٩٢٣م وظلت في مخطوطة بدون عنوان).

كانت الأسباب التي دفعت بالناقد بالوخاتي إلى أن ينشر هذه المسرحية تحت هذا العنوان معروفة. ففي عام ١٩٣٠م تدارس هذا الموضوع مع أخت الكاتب ماريا تشيخوفا وأخيه الذي كان يعد كتابه "حول تشيخوف"؛ وهنا قرر أن ينشر هذه الدراما تحت هذا العنوان الاصطلاحي "جيل بلا آباء ".

وكان ن. ف. بيلتشيكوف المشرف الرئيس على طباعة أعمال تشيخوف الكاملة الأكاديمية التي نشرت فيها المسرحية تحت هذا العنوان المصطلح عليه يعرف تماما كل هذا. ولا توجد في الحقيقة أية شكوك في أن المسرحية، التي عثر عليها عام ١٩٢٠م و "جيل بلا آباء" هي واحدة، لكن لا يمكن أن نلغي إمكانية أن تشيخوف في مرحلة ما من مراحل كتابة هذه المخطوطة

التاجانروجية قد عنون مسرحيته على صورة أخرى-على سبيل المثال "بلاتونوف" الذي هو أكثر إيجازا وأكثر دقة من وجهة نظر الأساليب المسرحية. على أنه لايمكن نشر هذه المسرحية تحت هذا العنوان، إذ لاتوجد أية أسس وثائقية من أجل ذلك.

على أن الحقيقة التي لانزاع فيها تكمن في أن تشيخوف قد بدأ طريقه الإبداعي على أنه كاتب درامي، مثلت المسرحية الأولى بالنسبة له مدرسة جادة للغاية، وتمتلك أهمية أكثر بالنسبة لأعماله اللاحقة من كل أعماله التي كتبها في هذه السنوات من أجل المجلات الفكاهية. (انظر: جروموف. م. ب. مسرحية تشيخوف الأولى. في كتاب: متحف تشيخوف الأدبي. تاجانروج. مجموعة مقالات ومواد. روستوف على الدون ١٩٦٣ م)[١]..

-٣-

محتوى هذه المسرحية ولاسيما لغتها يعود بنا إلى مرحلة تاجانروج " المدرسية " من تجربة تشيخوف الإبداعية. يجري الحدث "في إحدى المقاطعات الجنوبية" المرتبطة بتاجانروج وضواحيها، بانطباعات الكاتب وتجاربه الحياتية المبكرة. لقد نما تشيخوف وترعرع في جنوب روسيا وعرف سهوب الضيع الإقطاعية التي يملكها الكونت بلاتونوف الذي خدم جده عنده مدير ضيعته، الضيع في كرينيتشكا، كريبكا، وادي راجوزينا بالكا. وقد ظل كل ذلك في ذاكرته طوال حياته.

لقد احتفظ تشيخوف في "جيل بلا آباء" بالأسماء الحقيقية لساكني تاجانروج-بلاتونوف، جريكوفا. إذ كان الجنرال بلاتونوف يملك ابنا بالفعل-في الحقيقة لم يكن مدرسا وإنما كان ضابطا، وقد مات بطريقة تراجيدية. ففي عام ١٨٨٣م كتبت "الصحيفة الموسكوية ": " من تاجرنروج في "الناحية الجنوبية " يكتبون: " أثار ماحدث في ليل ٩ يونيو هيجانا كبيرا في مجتمعنا، وهو يتضمن مايلي: طعن شاب يعمل صانع مواقد الضابط بلاتونوف ابن الجنرال بلاتونوف وجرحه جرحا عميقا " (الصحيفة الموسكوية، ١٨٨٣م، ١٩ يونيو). وقد انعكست فترة إنشاء المسرحية في مضمونها وربما في لغتها بصورة أكثر صدقا.

في هذه الفترة كان تشيخوف مثل جميع سكان تاجانروج يعتقد أن الكرسي اسم محايد، على هذا النحو كتب في مسرحيته. وتذكر شخصيات المسرحية أسماء حقيقية، ويقرأون الكتب التي صدرت في روسيا. يفسر هذا الترتيب الزمني معاني الحدث المتعددة وفي بعض الحالات يسمح بصورة دقيقة للغاية بأن نعرف بأية لحظة تاريخية يربط تشيخوف هذا المشهد أو ذاك، وأن نعرف حقيقة ما وراء السطور.

تقرأ ساشا بلاتونوف كتاب زاخير - مازوخ " مثل عصرنا "، ويصبح الاقتباس والاستشهاد من هذا الكتاب جوهريا من أجل معرفة الصراع الدرامي في " جيل بلا آباء "، ويبدو ذكر اسم نيكراسوف وقصائده التي تحولت إلى أمثال شائعة حيويا في سياق المسرحية. ولاتنعكس الأحداث التي جرت في روسيا بعد عام ١٨٧٨م في "جيل بلا آباء". لايذكرون الاحتفالات المهيبة

البوشكينية التي تمتلك أهمية تاريخية روسية عامة، والتي جرت أمام عيني تشيخوف (١٨٨٠م يونيو). ولايوجد اسم نادسون الملائم تماما في الحديث الدائر بين بلاتونوف وفينجيروفيتش (الفصل[٢]. اللوحة[٢] المشهد[٢]). لقد دخل نادسون في الموضة عام ١٨٨١م-١٨٨٢م. ويسمح ذكر بعض أسماء الصحف من مثل "الساعي الروسي" بأن نحكم على فترة إنشاء نسخة المؤلف التي وصلت إلينا لاعلى النص الأصلي المبكر.

-٤-

تبدو هذه المسرحية الأولى مهمة من أجل فهم موقف تشيخوف الاجتماعي الآخذ بالتشكل، وربما لم ينعكس هذا الموقف فيما بعد بهذه الصورة المحددة الواضحة على الإطلاق كما هي الحال هنا.

قدم تشيخوف "جيل بلا آباء" على أنها دراما الحياة الروسية المعاصرة بمضامينها التاريخية العميقة. في الفصل الأول يقول جلاجوليف العجوز: " إنني أفهم عدم التحديد وعدم الوضوح على أنه الوضع الحالي لمجتمعنا... كل شيء يبدو غير واضح تماما، غير مفهوم تماما... لقد اختلط كل شيء تماما، تشوش". ويمكن أن نلاحظ دون أية صعوبة أن هذه الكلمات الأساسية تشبه إلى حد كبير كلمات تولستوي حول روسيا في السبعينيات من القرن الماضي: " كل شيء عندنا الآن قد تشوش وبدأ فقط بالتشكل ".

لقد عكس تشيخوف في عنوان مسرحيته "جيل بلا آباء" الوضع الحياتي الانتقالي المليء بالصراعات من الداخل عندما حل الجيل الجديد محل القديم ومضت روسيا القديمة إلى الماضي. هذه المسرحية عن الآباء الذين أفلسوا واستهلكوا أنفسهم قبل إلغاء نظام القنانة، وعن الأبناء الذين دخلوا في سن الوعي بعد الإصلاحات، وكانوا أغنياء "بأخطاء الآباء وعقولهم المتأخرة " لاغير.

" الآباء ". جلاجوليف العجوز، العقيد المتقاعد تريليتسكي، الإقطاعيان بيترين وشيربوك كانوا أصدقاء ورفقاء مخلصين للجنرال بلاتونوف. إنهم يجسدون في المسرحية "مثل الآباء" التي يسخر منها تشيخوف ويفضحها: " أنا لا أومن بحكمتكم الشائخة البسيطة! لا أومن يا أصدقاء أبي، لا أومن بصورة عميقة مخلصة للغاية بأحاديثكم البسيطة حول الأشياء الحكيمة... ".

اختصر تشيخوف أثناء مراجعته مخطوطة مسرحيته اختصارا كبيرا وأضعف مونولوج بلاتونوف حول أبيه والمفعم في تنويعته الأولى بروح الانتقاد وفضح سنوات الستينيات: " مات إنسان كما ينبغي أن يموت الفاسق حتى النخاع، غني في حياته، فقير في مماته... تدفقت من عينيه الشمبانيا، الشراب الذي كان يشربه هو ومتزلفوه الطفيليون من موارد أولئك الشعث الذين كانوا يأكلون اللب... لقد انحشرت في التوبة... ذكرته بالمهانين، المعذبين، المغتصبين، ذكرته بحملة سيفاستوبول عندما قام بالاشتراك مع الوطنيين الآخرين بسرقة وطنه...". كان تشيخوف في اعتقاده أن يمرر هذا النص من خلال الرقابة وأن يسمعه من خشبة مسرح مالي بريئا كالأطفال

ومن دون تجربة. على أن ذاكرته القوية تعود من جديد إلى الشمبانيا التي تدفقت من العينين في "بستان الكرز" بعد سنوات طويلة، حيث تقول رانيفسكايا عن ماضيها: " زوجي مات من الشمبانيا...". ومن هنا سيظل على الدوام في تجربة تشيخوف الإبداعية الصراع بين الآباء والأبناء، وسيظل تشيخوف على الدوام إلى جانب الأبناء. " ويمكن أن نقر بأن الشباب السليم المتعافي لاغير هو الذي لايتصالح مع النظم القديمة ويناضل بغباء أو بذكاء ضدها -على هذا النحو تريد الطبيعة وعلى هذا يقوم التقدم ".(إلى سوفورين، ٢٩ مارس ١٨٩٠م).

الشخصيات الشابة في " جيل بلا آباء " لاترث الضيع، الثروة ولا الإيمان. ولعل هذا الموتيف، موتيف البؤساء المحرومين، الضيع التي يبيعونها في المزاد العلني، الاعتقادات الشائنة، المثل المخلوعة والآمال الكاذبة الضائعة، سيظل في تجربة تشيخوف الإبداعية حتى أواخر أيامه، حتى آخر مشاهد " بستان الكرز ". يقول فوينيتسيف في "جيل بلا آباء":"بورفيريي سيميونيتش، نحن لم نشاهد الماضي، لكننا نحس به، إننا نشعر به على الدوام هنا ".

أخطاء وجرائم الآباء تثقل على ضمير الأبناء -ومن هنا مونولوجات بلاتونوف الغاضبة الساخطة، ضياع فوينيتسيف، عدمية تريليتسكي الساخرة وقنوط آنا بيتروفنا اللامبالي. كلمة بيتيا تروفيموف المشهورة التي تستغيث بالضمير وتطالب بالتكفير، وإلا فإنه لاحياة في الحاضر ولا أمل في المستقبل-يمكن أن نحدسها في صراعات وصدامات "جيل بلا آباء ".

البطل الرئيس في هذه المسرحية الفتية هو بلاتونوف. ترتبط به مصائر جميع الشخصيات الأخرى وعقد جميع التشابكات الغرامية. ولايحدث شيء على خشبة المسرح مادام بلاتونوف غير موجود فيه، ومع ظهوره على خشبة المسرح تظهر الصراعات الحادة وتستيقظ الأحاسيس القوية. تقول فوينيتسيفا ساخطة: " أي ملاك رفيع أنت، لماذا لا تعيش ولا تتنفس ولا تقعد كما يفعل الإنسان العادي ". وتفهم أفضل شخصيات "جيل بلا آباء" بلاتونوف على أنه إنسان كبير وعميق لم يخلق من أجل التبرم والتململ والكآبة،-على أنه إنسان غير ممل أبدا. على أنه كلما كان البطل ساميا وموهوبا فإنه يحس إحساسا أكثر إيلاما بعدم صلاحية الوجود ويدين نفسه بعنف لعدم قدرته على العثور على هارمونيا وعدالة واضحة من أجل نفسه ومن أجل الجميع.

بلاتونوف واحد من شباب عصر نيكراسوف ودوستويفسكي: " كان الناس بالنسبة لي أغلى من كل شيء آخر...كنت في الجامعة وفي ساحة المسرح ويحدث أن تكلمت مع الساقطات بكلمات طيبة، افتديت رايسا... وجمعت من الطلبة ثلاثمائة روبل وافتديت أخرى...". لقد كان واحدا من طلبة السبعينيات الذين كانوا يؤمنون بخدمة الشعب "الفلاحين" والذين بالفعل أنقذوا بعض الساقطات وتركوا الجامعة واختلطوا بالشعب وأحسوا بأنفسهم أبطالا لا أناسا زائدين.

هذه الدراما التي كتبت في مرحلة الفتوة مثلها مثل المسرحيات المكتوبة في مرحلة النضج مفعمة بالكثير من الإشارات الأدبية، المقارنات والتداعيات، هنا شكسبير، نيكراسوف، بايرون،

ودوستويفسكي والكثير من اللجوء إلى ذاكرة القارئ، الشيء الذي يوسع من محتوى المسرحية ومدلولها الحقيقي.

الكلمات المجردة المستمدة من الكتب حول المثل الأبدية للإنسانية والمبادىء الخالدة للحرية لاتمتلك في عيون الأبطال الشباب في دراما تشيخوف أية قيمة تذكر و "نجوم الآباء الهادية " التي أقلقت ساشا بلاتونوف أثناء قراءتها " مثل عصرنا" انطفأت بالنسبة لهم وإلى الأبد. ولعل اللجوء إلى كتاب زاخيرمازوخ الذي جاءت منه إلى مسرحية تشيخوف هذه الشعارات غير المفهومة للأبناء يمتلك عند تشيخوف مدلولا مهما. ظهرت تداعيات فريدة من نوعها مرتبطة باسم مازوخ، وموضوع "الآباء والأبناء" يحصل على تفسيرات جديدة غير مرتبطة بتقاليد تورجينيف.

على هذا النحو ظهرت واحدة من الطرائق الفنية في الأبعاد التشيخوفية الفنية: الكلمة " الرفيعة " الأدبية أو الروائية، في سياقها الجديد تسقط إلى مستوى المحاكاة الهجوية، يعاد فهمها وينزع عنها سموها ورفعتها. اللجوء إلى الكتب المشهورة، الاقتباسات والاستشهادات، إلى الأسماء الكبيرة دائما مايكون غني المحتوى وتاريخيا قبل كل شيء. لقد ولد بلاتونوف من أجل مصير كبير، لم يصبح بايرون ولا كولمبوس ولا وزيرا لقضايا خاصة ومهمة، وإنما هو مدرس ريفي-مصير بطولي على طريقته الخاصة، هذا مصير نيكراسوفي.

وينبغي أن نرى في بلاتونوف إنسان عصره، "بطل رواية معاصرة لم تكتب بعد"، يمتلك طباعا ومزاجا خاصا لم يظهر مثله على خشبة المسرح العالمي قبل تشيخوف. إنه نسيج من التناقضات والتطرف، قاس مع نفسه صادق، ضعيف وصعب بالنسبة لنفسه وللآخرين. ويمكن أن نتحدث عن عدم خبرة تشيخوف المسرحية، وإذا كانت " إيفانوف " سوف تكتب بيد خبيرة مجربة إلى حد كبير، فإن إيفانوف نفسه يحتفظ بتناقضات البطل الأول وصعوبة فهم المفسرين إياه وصعوبة تأدية هذا الدور من قبل الممثلين.

في النقد المسرحي وفي المسرح ظهرت بوادر تبسيط صورة بلاتونوف، بوادر "الهبوط إلى دون جوان". ويمكن أن نجد موتيفات تفسره على هذا النحو ("عند الناس قضايا عالمية شاملة، وعندي المرأة ! الحياة كلها-امرأة! عند قيصر روبيكون، وعندي امرأة...") . ومع هذا فإن تشيخوف عمل كل ما في وسعه كي يصبح بطله أبعد مايكون شبها بدون جوان، غاوي النساء الأسطوري، الدور التقليدي والبسيط في المسرح القديم. على أن الحب الذي يحيط ببلاتونوف لايستطيع أن يملأ عليه حياته أو يعوضه عن حياته. في الحقيقة، لايستغوي هو أحدا، ولايوجد فيه مايشبه دون جوان ولا حتى بيتشورين أو أونيجين. إنهن اللواتي يستغوينه ويحببنه وهو لايستطيع أن يقاوم حماستهن وغوايتهن إياه. ويصبح بلاتونوف في "جيل بلا آباء" الجانب الضعيف الذي يقع عليه الأذى في العلاقات الغرامية.

كتب تشيخوف حول بطله "إيفانوف" أنه لايمكن ولاينبغي أن نؤدي دور بطل هذه المسرحية على نغمة واحدة رتيبة وفي خمول، وأنه ينبغي إلى جانب لحظات التذمر والانهيار الروحي أن تأتي

لحظات السمو الروحي والهمة والنشاط. ولايمكن كذلك أن نتصور دور بلاتونوف في نغمة واحدة أو باهتة. وإنما ينبغي في هذا الدور وجود ممثل ساخر، رقيق وحساس، بقدرة داخلية عميقة يستطيع أن يؤدي اليأس والسخرية، القنوط والجاذبية على حد سواء. ولايمكن أن نسمح هنا بأساليب باهتة وهيئة خارجية فقيرة. وينبغي أن تتكشف مختلف لحظات الروح الكبيرة لهذه الشخصية.

"جيل بلا آباء" مسرحية كبيرة الحجم للغاية بحيث لايمكن أن تعرض في أمسية واحدة. لقد كتبت بإسراف لايغتفر له، يمكن أن يحدث في سنوات الفتوة والحداثة لا غير. إنها في وقت واحد دراما، كوميديا، فودوفيل. أضف إلى ذلك أن هذه فوضى على الأرجح أشبه بالحياة الروسية الحقيقية. الكاتب الدرامي المجرب لايمكن أن يضع أمام المسرح ألغازا شكلية، وإنما سوف يقدم تنويعة مقبولة على خشبة المسرح، وسوف يشكل من مادتها دراما، كوميديا ومجموعة من الفودوفيلات. ويقدم المخرجون هذه المسرحية في الوقت الحاضر على خشبة المسرح عن طريق الاختصار.

-٥-

مسرحية "جيل بلا آباء" أصبحت دفتر مذكرات فريدا في نوعه استخدم تشيخوف محتواها كله تقريبا في تجربته الإبداعية. إذ تبدو المقارنات الواضحة المجموعة بعضها إلى بعض مع المسرحيات، القصص والأقاصيص التشيخوفيه موحية للغاية، حيث يتكرر التوزيع العام للشخصيات الرئيسة في "إيفانوف". وقد أشار النقاد إلى التشابه بين الشخصيات الرئيسة، ورأى هؤلاء النقاد أن بلاتونوف هو الصورة الأولى لإيفانوف كما أشاروا إلى الصلة بين فينجروفيتش الصغير -الطبيب لوفوف، تريليتسكي الصغير- بوركين. ويمكن أن نضيف أن صورة زوجة بلاتونوف ساشا في بعض ملامحها تبشر بصفات وطباع سارا. يصبح قاطع الطريق أوسيب سلف البطل الرومانسي في تجربة تشيخوف الإبداعية، البطل ميريك في العمل الدرامي الأول "على الطريق الطويل" وفي أقصوصة "اللصوص".

يتردد اسم عائلة آل فوينيتسيف في " الخال فانيا " ويردد البطل في هذه الدراما ملاحظة بلاتونوف "ضاعت حياتي". تتردد ملاحظة الجنرالة فوينيتسيفا: "عش كما يعيش الناس جميعهم" في أقصوصة "النوبة"، ويشبه اسم العائلة المضحك زاخير - مازوخ في "جيل بلا آباء" تمام الشبه اسم والد بيسيمسكي المضحك الذي يستخدم فيما بعد في "يونيتش" من أجل تشخيص البطلة.

ولعل موضوع "الضيعة المحتضرة" في "جيل بلا آباء" يبشر بموضوع "بستان الكرز" الذي يحتضر ويباع أمام الجميع، حتى قال بعض النقاد إن تشيخوف "يبدأ من حيث انتهى، ويمكن أن نسمي هذه المسرحية التي من دون عنوان "بستان الكرز" الأولى ". وهناك من يرى أن صورة الأرملة آنا بيتروفنا هي الصورة التمهيدية الأولى والقريبة للغاية والبعيدة من صورة رانيفسكايا. ولعل بعض التفاصيل والخطوط تدعم ذلك الرأي إذ يرث جايف ملاحظة الجنرالة فوينيتسيفا: " تفوح منه رائحة عطر لاتطاق إلى درجة أنني أشعر بالدوار" وليس رانيفسكايا وتصبح ملمحا من

ملامح هذه الصورة: "هنا تفوح رائحة عطر رخيصة "، " ابتعد عني، أيها اللطيف، تفوح منك رائحة الدجاج! ". " ممن تفوح رائحة الرنجة! ". وهناك منولوج آخر تلقيه الجنرالة يصبح أساسا من أجل التأملات المريرة عند شارلوتا التي لاتجد لها مكانا ولاعملا: (آنا بيتروفنا. " لايوجد ماهو أسوأ من أن تكون امرأة متطورة... امرأة متطورة ومن دونما عمل... ماذا أعني أنا ومن أجل أي شيء أعيش؟ ")، (شارلوتا. " هؤلاء الأذكياء هم أغبياء، مع ذلك لا أجد من أتحدث معه... دائما لوحدي... لوحدي ليس لدي أحد و... ومن أنا، لماذا أنا، لا أعرف... "). هذه هي المقارنات في الأبعاد الموضوعية التي يمكن أن يزداد عددها. لكن ترتسم كذلك في هذه المسرحية كثير من ملامح الأبعاد الفنية المسرحية التي اعتدنا على تسميتها تشيخوفية في وضوح. إذ ترث دراما تشيخوف المتأخرة مبدأ امتزاج ماهو تراجيدي وكوميدي الذي يتجلى في "جيل بلا آباء ".

يتحدد في "جيل بلا آباء" نظام الحوار التشيخوفي بصورة كاملة. كتب أ. ب. سكافتيموف: "الملاحظات والإجابات "العرضية" عند تشيخوف كثيرة، إنها في كل مكان، ويتقطع الحوار على الدوام، يتكسر ويشتبك في تفاصيل عرضية زائدة على الحاجة للغاية، كما قد يبدو. يحقق هذا النوع من الحوارات والملاحظات مهمته في السياق المسرحي العام عند تشيخوف في المزاج الحياتي الذي يتبدى فيه لا في مدلوله المادي المباشر". ولم يتشكل هذا الشكل من الحوار في "النورس" ولا في "إيفانوف" التي يبدأون بها في العادة دراما تشيخوف. إن هذا النوع من الحوار موجود في المسرحية التشيخوفية الأولى.

في المسرحية الأولى يتشكل ملمح آخر من ملامح الدراما التشيخوفية؛ ظلالها الإيقاعية الداخلية. مسرحيات تشيخوف الطويلة جميعها من أربعة فصول. في المسرحيات الأولى يتجزأ الفصل إلى مشاهد، ابتداء من "النورس" ينمحي هذا النوع من التقسيم، يتطور كل فصل على شكل تيار غير متقطع. هذه هي الخطة العامة، البناء المعماري للمسرحية. وتنشأ الحركة الإيقاعية في العادة من نظام الوقفات التي تنقل الدينامية الانفعالية العاطفية المعقدة غير المألوفة للحدث. هذا النظام في "جيل بلا آباء" واضح للغاية. إذ يوجد في هذه المسرحية مائة وعشرون وقفة تحمل كل واحدة منها دلالة معينة.

ولعل هذا النظام "نظام الوقفات" هو الملمح الذي يفصل بوضوح "الدراما الجادة" عند تشيخوف عن الفودوفيل حيث الحركة الإيقاعية مختلفة كل الاختلاف. يعيش أبطال الدراما التشيخوفية في إيقاع وزمن مختلف عن أبطال الفودوفيل بانشغالاتهم المهمومة، بحركاتهم، وإيضاحهم العلاقات المتبادلة فيما بينهم. الشيء الأهم في الدراما لايتحدثون به، وإنما "يصمتون" عنه، يتراكم ويتركز في الوقفات. يبدأ ما وراء النص بالتشكل عند تشيخوف من نظام الوقفات على الأغلب. على هذا النحو نحن نرى أنه يقف أمامنا عمل أدبي تجريبي بصورة علنية وفي بعض الأماكن بصورة متحدية. يبدأ تشيخوف على أنه كاتب مسرحي مجدد من "جيل بلا آباء ".

تحتوي مسرحية تشيخوف الأولى في داخلها على ما وراء النص وسياق أدبي هائل يمكن أن يتسع من خلال تحليل دقيق إذ يمثل ويلوح على صفحات الدراما في درجات مختلفة فونفيزين، ديرجافين، جريبويدوف، بوشكين، جوجول، ليرمنتوف، جونتشاروف، تورجينيف، أستروفسكي، نيكراسوف، دوستويفسكي، القصائد الروسية الملحمية والأناشيد "الرومانس" المعروفة -تاريخ الأدب الروسي كله. وبالقرب منه - الأوديسا وأوديب، دون جوان وهاملت أسماء ماين ريد، زاخير -مازوخ، بايرون وكريستوفور كولومب. ومع غياب المقالات النقدية الخاصة عند تشيخوف، مع الإشارات الموجزة في رسائله إلى قرائه وبوجه عام مع ضآلة معلوماتنا عن تشكل تشيخوف -الكاتب في فترة "ماقبل النشر" من تجربته الإبداعية- تقدم دراما تشيخوف الأولى إلى الباحث إمكانية فريدة من نوعها في أن يرى الأساس الثقافي الذي دخل به الكاتب إلى الأدب.

هذه ليست "دراما-دفتر مذكرات" وإنما "دراما-موجز" لكل ما رآه الكاتب في المسرح، لكل ما قرأه وابتدعه، موجز تفصيلي للغاية يترك انطباعا هائلا، مستقلا للغاية إذ استوعب تشيخوف تراث معاصريه الكبار على أنها ثروته الأدبية الخاصة به. على أن هذا ليس كل شيء ولعله ليس الشيء الأهم. يحتوي المستوى الأدبي في "جيل بلا آباء" على قيمة جمالية جوهرية في معمارية الدراما. أمامنا واقع اجتماعي نفذ إليه الأدب كل النفاذ، حيث اختلطت الأدوار، حيث لم تعد تتمايز الحدود بين التمثيل والحياة، حيث من الصعب أن يخترق الإحساس الأصيل الدور المسرحي المألوف. إن جميع شخصيات مسرحية تشيخوف تقريبا هم أبطال روايات ومسرحيات مكتوبة، على الأغلب -بضعة أعمال، إذ تكشف المقارنات والإيحاءات الأدبية ذلك وتشدد عليه.

تنمو الأبعاد الفنية غير المألوفة في مسرحية تشيخوف الأولى من الواقع اليومي العادي للغاية، الشيء الذي ينشئ أثرا فنيا مدهشا خاصا للغاية. وتظهر فجأة في وعي الأبطال الدراميين "بلاتونوف-قبل كل شيء "الذين كانوا في العادة واضحين للقارئ والمشاهد في بعض البواعث والدوافع، فراغ، غور، "مناطق ميتة". يظهر شيء ما غير عادي خلف منطق الحدث الدرامي الخارجي المألوف "الحب، الخيانة، إيضاح العلاقات، القتل" خلف التقنية الدرامية المألوفة "منولوجات البطل الطويلة، الملاحظات والإجابات "على جنب": تحل الأسباب والدوافع العابرة العرضية، الأفعال والتصرفات المنطقية فنيا، اللامعقولة المستحيلة محل خط الحدث الدرامي الواحد.

كتب الناقد ر. سليفوفسكي: "لقد سبق" بلاتونوف "عصره إلى درجة كبيرة". ويرى ز.س. بابيرني: ("جيل بلا آباء " مسرحية " غير مترابطة ". إنها لم تتشكل من الناحية البنائية)، هذان الرأيان المتضادان من الناحية الخارجية منصفان. إذ يتبدى في وضوح عدم اكتمال المسرحية- الإطالة، عدم تساوي قيمة بعض المشاهد، الأخطاء اللغوية. لقد كتبت المسرحية على عجلة وحماسة كما يكتبون القصائد والاعترافات. ولعل الرغبة في الحديث إلى النهاية، إيداع كل شيء في الدراما يحطم القوانين الشكلية والحدود الزمنية المألوفة. "جيل بلا آباء " لنتذكر، هي ثلاث مسرحيات متأخرة لتشيخوف مأخوذة بعضها مع بعض. على أن ماتراكم هنا وما ابتكر يصبح

الشيء الكثير، بحيث تظل هذه المسرحية غير المكتملة في مقدمة الدراما في عصرها -لم يعد تشيخوف فيما بعد إلى هذه الدراما ولم يحاول إكمال العمل فيها. لكنها كأنما تذوب في تجربة تشيخوف الإبداعية، في أعماله المسرحية والقصصية. " جيل بلا آباء " ليست " مسرحية- الموجز " و" مسرحية-دفتر مذكرات "لاغير، هذه "مسرحية- ثمرة بلوط" تنبت منها أغصان وأوراق كثيرة في تجربة تشيخوف الإبداعية، كما يقول بعض النقاد (٢).

-٦-

ينبغي قبل كل شيء أن نلتفت إلى نظام الصور الفنية لنتبين نوع العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها. يشدد المؤلف على دور بلاتونوف الرئيس بكل الطرق، بما في ذلك الوضع الفريد من نوعه للشخصيات الأخرى وعلاقاتها به: تنبني حبكة المسرحية على أساس أن العلاقة بين الشخصيات الأخرى سطحية. غير أن كل واحد منها "يشكل حلقة" مع بلاتونوف. لا يوجد فيهم من لا يكترث به: إما يتعاطفون معه وإما يكرهونه. على هذا الأساس إذا تمكنا من أن نرسم نظام التصوير في لوحة تخطيطية، فإنه ينبغي علينا أن نضع في المركز بلاتونوف، ونوزع الشخصيات الأخرى في المسرحية على نصف قطر. يتوخى هذا النوع من وضع الشخوص غاية محددة: ترى كل شخصية من الشخصيات بلاتونوف في لون معين، كل واحد منهم يقدمه على طريقته الخاصة، من وجهة نظره. تراه الجنرالة بصورة مختلفة عما تراه جريكوفا، ساشا تراه بصورة مختلفة عما تراه صوفيا يجوروفنا، يراه جلاجوليف بصورة مغايرة لما يراه الطبيب تريليتسكي، إلى غير ذلك.

وينبغي أن نلفت النظر إلى أن التحليل الذاتي، التغلغل القاسي في الذات نفسها، التقويم الموضوعي الصارم للأفعال الخاصة من قبل الشخصية الرئيسة يصبح وسيلة مهمة في تصوير الصفات والطباع البشرية. ويقدم المؤلف إلى المشاهد طريقا في الاستيعاب صعبا للغاية. يقومون بلاتونوف من موقع كل شخصية من الشخصيات، ولاتقل هذه المواقع عن عشرة، وكل واحد منها لا يشبه الآخر، ويأتي بعد ذلك رأي بلاتونوف نفسه، ذلك الرأي الذي يقوم الذات ويعذبها، وفي الأخير يأتي تقويم المؤلف وتتعاظم الصعوبة بسبب أن هذه التقويمات المتعددة القائمة على البراهين الكافية، ولو أنها متباينة، غير أنها لاتناقض بعضها بعضا، تنشئ تعدد الأصوات المعقد، لكنه الكامل والمنسجم للغاية. وقد استخدم الكتاب من ذوي الخبرة الكبيرة للغاية قبل تشيخوف هذه الطريقة من التفسير المتعدد الجوانب لشخصية البطل الرئيس. من الواضح أن الكاتب المسرحي الناشئ كان على اطلاع على القوانين العامة للبناء الدرامي وعلى كثير من أسرار المهارة الفنية الأخرى.

وتلفت النظر خاصية أخرى في نظام التصوير. تنبني الحبكة في المسرحية بحيث إن البطل الرئيس عن وعي أو عن غير وعي يقود بأفعاله تقريبا كل شخصية من الشخصيات الأخرى إلى

انهيار ماحق. ويظل بعيدا عن الأذى فينجيروفيتش، بوجروف وشيربوك لا غير، الناس "العمليون" البعيدون عن كل " العواطف ". ولعل هذا التدخل المميت من قبل البطل الرئيس في مصير جميع الشخصيات الأخرى يؤكد موقعه المركزي في المسرحية ويجعله في موضع الاهتمام الشديد للغاية.

على هذا الأساس يستخدم تشيخوف في هذا العمل مجموعة من الأساليب الإبداعية على النحو الآتي:

١) تركيز انتباه القارئ على بطل رئيس واحد.

٢) رابطة حبكية واهية بين الشخصيات الثانوية وتقويم البطل الرئيس من وجهة نظر كل واحد منهم.

٣) استخدام أسلوب التحليل الذاتي والتقويم الذاتي السيكولوجي العميق وسيلة من وسائل وصف البطل الرئيس.

٤) البطل الرئيس هو مصدر تعاسة جميع الذين يرتبطون به بصورة ما.

وربما من الممكن أن نرى في بطل تشيخوف في بداية الثمانينيات بطلا مرحليا في السيرورة الأدبية. إذ لم يبق في بلاتونوف أثر من آثار ثورية النبلاء، ولم تتشكل بعد أفكار الليبرالية البرجوازية، وإذا وضعنا في الاعتبار أن الحياة قد دمرت بلاتونوف وأجبرته على أن يكدح من أجل لقمة الخبز مدرسا ريفيا -يصبح من المفهوم عصبيته، حقده، تحليله الدائم للذات، وفي آخر المطاف انحطاطه.

بلاتونوف- ليس "إنسانا زائدا إذ ظل هذا في حدود أدب النبلاء في مرحلة النضال التمردي، بلاتونوف- بطل جديد في مرحلته الفريدة، " المعبر عن عدم التحديد ". ومع هذا فإن " الناس الزائدين " هم سلفه. بيد أن هؤلاء كانوا أناسا لاغنى عنهم، بارزين اجتماعيا، بطل تشيخوف ضار ولا أهمية له.

ونحن بصدد الحديث عن كل هذا لايمكن الا نلاحظ ملمحا آخر مهما في بطل تشيخوف. كان الصراع بين المجتمع والشخصية هو المادة الأساسية للتصوير الفني في الأدب في المرحلة السابقة. ولم يكن هو في الغالب يخلق نضالا مفتوحا على الإطلاق، غير أن الشخصية دائما ما كانت تتعرض للهزيمة أو تظل في عزلة متشامخة مثل أونيجين، بيتشورين، أو أنها تهلك بوجه عام مثل النماذج المتعددة الكثيرة من الناس البسطاء. ونحن نعتقد أنه ليس عرضا أن يتجه بلاتونوف في الفصل الأخير من المسرحية إلى أولئك الناس الذين يحتقرهم والذين جلب عليهم الكثير من التعاسة. استسلام الشخصية لا صراع الشخصية مع المجتمع- هو الموضوع الرئيس، وتنحصر في هذا بالذات، على حد رأي تشيخوف مأساة اللازمن.

وكان يمكن أن نشك في هذا الاستنتاج لو أن تشيخوف لم يكتب شيئا سوى مسرحيته الأولى. على أن إيفانوف الذي أجبر على أن يحل عددا من القضايا، يستسلم أيضا، يطلق النار

على نفسه. وينتهي إلى الشيء نفسه تريبليف. يستسلم الخال فانيا وسونيا، والشقيقات الثلاث وكذلك رانيفسكايا وجايف.

ومن المهم أن نشير إلى أن شخصيات تشيخوف لاتدير أحاديث في النضال السياسي أو الاجتماعي، في الإصلاحات وغير ذلك، الشيء الذي يتحدثون عنه بوفرة في الصالونات الليبرالية. إذ يعنى تشيخوف قبل كل شيء بسقوط الإنسان الأخلاقي. سلوك جميع الشخصيات تقريبا لا أخلاقي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. زد على ذلك لا يندم أحد منهم على سقوطه، حتى إن بعضهم يتحمس إلى ذلك، بلاتونوف وحده لا يزال قادرا على إراقة الدموع من الندم وهو في حالة سكر. وإذا كان جلاجوليف الكبير في الفصل الأول يتحدث عن الموقف الفروسي من المرأة، عن المثل العليا السامية للصداقة، فإن المحيطين به يتفاعلون مع ذلك على أنه دمدمة عادية للشيوخ، لا يصدقونه، فقد تغيرت المفاهيم عن ماهو أخلاقي.

كان تشيخوف الشاب يعنى بالقضايا الأساسية الجذرية، إفلاس طبقة النبلاء، نمو الديمقراطيين الثوريين، ظهور البرجوازيين -ملاك الحياة الجدد- هذه هي الأشياء التي يلتفت إليها تشيخوف الشاب في عناية فائقة. وهو يرى عن حق أن هذه السيرورات أساسية. وقد قادت ملاحظاته هذا كله إلى استنتاجات متشائمة للغاية. أصبح الزمن متناقضا ومعقدا، فقدت المثل قيمتها، ضاعت الأوهام ولاتوجد بعد مثل جديدة، وهذا يعني أنك لاتجد أين تسخر قواك، ومن أجل من تناضل. وكانت النتيجة- انحطاط الشخصية انحطاطا لارجعة فيه. وهو لايتوقف على الصفات والطباع الشخصية، لا على الظروف المحيطة ولا على نوع النشاط. وأصبح كل إنسان قادر على التفكير في مأزق. وكالعادة في مثل هذه الحالات يبدو الحب دواء لكل المصائب، وكالعادة يقود إلى الانسحاق الكامل، إلى يأس أكبر. تنتصر قوى المال الفظة. إنها لا تخضع لأية قوانين أخلاقية، إذ إن المثل السامية غريبة عنها. لا يستطيع أي شيء أن يقف في وجه هذه القوة. لا يمكن أن نستشف عواقب الكارثة التي حلت. ولعل هذه هي الأفكار الأساسية التي أراد تشيخوف أن يقولها وهو يدخل في مجال كبير ومستقل(٣).

الهوامش

(١) جروموف. م.ب: الحواشي، في كتاب: أ.ب. تشيخوف. الأعمال الدرامية في مجلدين، م (١)، ص (٣٨٣-٣٩٨).

(٢) سوخيخ.إي.ن: الدراما الأولى: النهايات والبدايات، ص (١٠-٣٤).

(٣) سيديجوف. ف. د: مسرحية من دون عنوان في سيرة تشيخوف الإبداعية، في كتاب: مقالات عن تشيخوف، ص (٢٩-٤٣).

٢- مسرحية "إيفانوف" [١٨٨٧ - ١٨٨٩م]

-١-

يرى الباحث السوفيتي الكبير ج. بيردنيكوف في كتابه " أنطون بافلوفيتش تشيخوف، البحوث الفكرية والإبداعية " أن " تشيخوف كأي كاتب عظيم لا يرضى بما يحققه. ومهما كانت الأعمال الإبداعية التي ينشئها مكتملة، فإنها تظل عنده معالم طريق مسلوك. تضع الحياة بلا انقطاع أمامه قضايا جديدة، ومسائل جديدة، وأحيانا تجبره على أن يلتفت ثانية إلى القضايا القديمة التي ربما بدت محلولة، وهي، في حقيقة الأمر تنتظر كشفا آخر أكثر عمقا (١) ". هذه الفكرة الصائبة نجدها في تجربة الكاتب الإبداعية على امتداد فترتها الزمنية إذ كانت العملية الإبداعية عند تشيخوف تعني أول ماتعني البحث عن طرائق جديدة في التعبير، البحث عن الأفكار الواعية، وكان هذا البحث يتكامل من مرحلة إلى أخرى ليبلغ تمامه في آخر المطاف.

"إيفانوف" نموذج فريد في أساسه يؤكد على أصول هذا البحث الفكري والإبداعي في حياة الكاتب. تقترن في هذه المسرحية الحقائق التاريخية الاجتماعية بحقائق من سيرة حياة الكاتب الذاتية. كتب تشيخوف في ١ فبراير ١٨٨٦م " عروستي يهودية-لاتعوز الشجاعة هذه اليهودية اللئيمة كي تعتنق الأرثوذكسية بعواقبها-حسنا، تعوزها-ولا يجب ذلك...من التكدر لأن الديانة تعيقها، تلوي عندي القلم الرصاص والصور. هذا من المميز...إنها شرسة الطباع كل الشراسة...وقد أطلقها خلال عام أو عامين بعد الزواج، وهذا لاشك فيه". وكتب في س٢٨فبراير من العام نفسه " لم أتزوج بعد. انفصلت عن عروسي انفصالا تاما. أقصد أنها انفصلت عني. بيد أنني لم أشتر بعد مسدسا ولا أكتب مذكرات... ". في هاتين الرسالتين تنعكس علاقة الكاتب الغرامية بصديقة أخته إيفدوكيا إيسايفنا أيفروس اليهودية. ويصادف القارىء في رسائل تشيخوف التي كتبها عام١٨٨٧م الحديث عن " الحياة الكئيبة المرهقة في تاجانروج"، "الثرثرة والهذر"، ويتعرف إلى حضور تشيخوف زفاف في مدينة نوفوتشيركاسكا حيث كان "وكيل عريس في بذلة رسمية معارة وفي سروال فضفاض وبدون زر كم واحد ".

كل هذه الحقائق الخاصة في حياة الكاتب تعكس نفسها داخل المسرحية وتسبغ طابعها المميز على فصول هذا العمل المسرحي. إيفانوف بطل المسرحية يتزوج من يهودية تعتنق المسيحية، يبرد حبه نحوها خلال فترة محددة، وتسيطر أجواء الكآبة المرهقة والملل العفن على حياة أبطال هذه المسرحية.

"إيفانوف" أول مسرحية تشيخوفية تعرض على خشبة المسرح، كتبها أنطون تشيخوف في فترة قصيرة جدا عام ١٨٨٧م. كتب تشيخوف في أوائل شهر أكتوبر عام ١٨٨٧م إلى أخيه " كتبت المسرحية فجأة بعد حديث مع كورش. تمددت للنوم، فكرت في موضوع وكتبت المسرحية. صرفت في كتابتها أسبوعين أو-على وجه الدقة-عشرة أيام، فقد كان في هذين الأسبوعين بعض أيام لم أعمل فيها أو كتبت شيئا آخر ". ولا نستطيع إلا أن نصدق الكاتب واضعين نصب أعيننا

أن مادة هذه المسرحية قد تشكلت منذ فترة طويلة واختمر الموضوع في ذهن الكاتب اختمارا جيدا، تطلب منه أن يعيد ترتيب المادة ويضعها على الورق.

ويعرف دارسو حياة تشيخوف وأدبه أحد عشر نصا لهذه المسرحية، كل واحد يختلف عن الآخر إلى حد ما، مما يؤكد على أن هذه المسرحية ذات مكانة خاصة في حياة الكاتب وتجربته الإبداعية، هذا إذا أضفنا انهماك تشيخوف في بناء الشخصية الرئيسة ومحاولة تفسيرها تفسيرا صائبا وتقديمها إلى القارئ على أنها شخصية جديدة في الأدب الروسي، عادية تعيش الحياة بكل جوانبها، حيث ظل الكاتب طوال خمس سنوات يطيل العمل في شخصية بطله إيفانوف.

كان تشيخوف في بداية الأمر راضيا عن مسرحيته "خرجت مسرحيتي سهلة كالريشة دون إطناب. الموضوع لانظير له". وقد حققت المسرحية نجاحا كبيرا عند عرضها على مسرح كورش في موسكو عام ١٨٨٧م في ١٩نوفمبر في الحفل الذي أقيم على شرف الممثل الروسي ستيتلوف الذي قام بأداء دور بوركين في المسرحية نفسها. كتب ميخائيل تشيخوف اخو الكاتب حول الأيام الأولى من عرض "إيفانوف" على خشبة المسرح " كان نجاح المسرحية متنوعا: البعض راح يصفر، والآخرون، وهم الأغلبية، راحو يصفقون تصفيقا شديدا ويدعون الكاتب إلى المقدمة، لكنهم بشكل عام لم يفهموا "إيفانوف" وظلت الصحف بعد ذلك لفترة طويلة تحاول أن تفسر ملامح شخصية البطل الرئيس في المسرحية ".

عدم فهم المسرحية من قبل النظارة والنقاد أملى على الكاتب أن يجري تعديلات جوهرية في مسرحيته، فكانت الصيغة الثانية والصيغة الثالثة التي فرغ الكاتب منها عام ١٨٨٩م، وتعرضت الصيغة الثالثة نفسها للتنقيح والتشذيب حتى عام ١٩٠١م. كان تشيخوف يهدف إلى التأكيد على أن فكرة العمل جديدة وأن البطل الرئيس في المسرحية "جديد في الأدب الروسي"، "لم يطرقه أحد من قبل". يحدد تشيخوف الميزة المهمة لمسرحيته عن المسرح المعاصر " كتاب المسرح المعاصرون يحشون مسرحياتهم بملائكة أشرار ومهرجين غير عاديين. اذهب لتحصل على هذه العناصر في كل روسيا ! أجل ستحصل على كل هذا، ولكن ليس في هذه الحالة الاستثنائية التي يحتاج إليها كتاب المسرح... أريد أن أشذ عن هذا . فلم أظهر شريرا واحدا، ولا ملاكا واحدا (ولو أنني لم أستطع أن أبتعد عن المهرجين)، لا أريد أن أبرئ ساحة أحد ولا أن ألصق الذنب بأحد". تشيخوف يبحث عن الموضوعية في تصوير شخصيات مسرحيته والأحداث التي تلم بهم، يصورهم داخل الواقع الاجتماعي في خضم هذا الواقع يصارعون تياراته المختلفة. على هذا الأساس يرفض الكاتب محاولات بعض النقاد تفسير إيفانوف على أنه امتداد للإنسان الزائد أو "الشخصية الزائدة " في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، وإلحاق هذه الشخصية ب "يفجيني أونيجين"، "بيتشورين"، "رودين"، "أبلوموف" وغيرهم. يرى أ.ب.سكافتيموف أن فكرة المسرحية" تتلخص في أن عدم صلاحية إيفانوف لاتعزى إلى صفات خلقية سلبية وإنما إلى الظروف الحياتية والموضوعية نفسها التي تحيطه[٢]".

-٢-

يضع تشيخوف الهدف الأساسي في هذا العمل المسرحي حيث يقول: "أريد أن أوجز كل ما كتب من قبل عن البكائين والسوداويين من الناس، وفي "إيفانوف"أضع حدا لهذه الكتابات". هل استطاع الكاتب أن يحقق هذا الهدف الذي وضعه في قلب مسرحيته؟ وإلى أي حد شرع الكاتب في تحقيق هذا الأمر ؟ إننا يمكن أن نتبين كل هذا داخل العمل المسرحي لا خارجه، داخل نظام التصوير العام. إيفانوف البطل الرئيس في المسرحية يعاني الأمرين من الوسط الذي يعيش فيه، من الناس الذين يحيطون به. " أناس زائدون، كلمات زائدة، الحاجة إلى الإجابة عن الأسئلة البلهاء-كل هذا ... أعياني حتى المرض ... ولا أجد مخرجا على الإطلاق". هذا إيفانوف وهذا هو المحيط الذي يعايشه. تشيخوف يتعمق في مزاج بطله وحالاته النفسية وفي الواقع الذي كونه على امتداد مرحلة زمنية محددة. فهم تشيخوف العميق لمنطق الثمانينيات من القرن التاسع عشر هو الذي يحدد بحث الكاتب الدؤوب عن البطل الجديد، عن معاصر تشيخوف الذي يحس إحساسا عميقا بجدوى التغييرات الجذرية داخل الواقع الروسي. بطل تشيخوف " إنسان من طبقة النبلاء، جامعي، لايمتاز عن غيره بشيء، ذو طبيعة سهلة التهيج، حادة، تميل بشدة إلى الحماسة، نزيهة مخلصة مثلها مثل أغلبية النبلاء المثقفين ... ماضيه متألق كغيره من معظم المثقفين الروس. لايوجد، تقريبا، ذلك الشاب الروسي أو الإنسان الجامعي الذي لايتبجح بماضيه. الحاضر عندهم دائما أسوأ من الماضي ". هكذا يحدد الكاتب بطله الذي يقف أمام القضايا والمسائل الملحة في هذا العمل المسرحي موقفا يخلو من المبالاة والاكتراث، ولاتمس كثير من القضايا عمق البطل ولا تثيره سواء في ذلك إفلاسه، مرض وموت زوجته اليهودية، حب ساشا الذي يخرج البطل عن هذه الحالة التائهة الفاقدة المعنى لفترة قصيرة، يعود بعدها إلى حالته الغريبة، وكأنما هو منهمك في معالجة قضية كبرى تتجاوز هذه القضايا والمسائل اليومية الاعتيادية، لو وفق إلى حل هذه القضية الكبرى لاستطاع معها أن يحل جميع القضايا الأخرى. هذا هو الانطباع الذي يمكن أن يخرج به المشاهد والقارئ وهو يتبين واقع هذا البطل ومعاناته.

أخذ تشيخوف يعيد صياغة مسرحيته "إيفانوف" في أكتوبر عام١٨٨٨م، وفي ١٩ديسمبر ١٨٨٨م أرسل هذه الصيغة الجديدة (الثانية) إلى مسرح أليكسندر لعرضها على خشبة هذا المسرح في الحفل المقرر إقامته على شرف المخرج الروسي فيودوروف - يوركوفسكي. كتب تشيخوف " الآن السيد إيفانوف مفهوم إلى حد كبير. لست راضيا عن النهاية. (كل شيء يبدو خاملا ماعدا الطلقة)، بيد أنني أتعلل بأن شكل المسرحية هذا ليس هو النهائي". وهنا أساء النقاد فهم الشخصيات الرئيسة في المسرحية مما أجبر الكاتب على أن يجري تعديلات أخرى في جوهر مسرحيته هدفها تبيان شخصية إيفانوف وتفسير طبيعتها النفسية والاجتماعية في إطار القوانين العامة والخاصة التي تحكم هذه الشخصية وتشكل مساراتها المحددة. يرى أ.ب. سكافتيموف أن تشيخوف " بذل كل جهده أثناء مراجعة المسرحية في تفسير شخصية إيفانوف. كان يهم

تشيخوف ألا يتيح الشعور بالعطف على المتشائم "إيفانوف" وفي الوقت نفسه ألا يجعل "إيفانوف" مدانا أخلاقيا ".

صفات إيفانوف المهمة في رأي تشيخوف تكمن في أنه " متعب كل التعب، لايفهم نفسه، على أن الحياة لاتعير كل هذا انتباها ما، إنها تتوجه إليه بطلباتها الملحة. وهو، شاء أم لم يشأ، عليه أن يجيب عن كل هذه المطالب. الزوجة المريضة - قضية، أكوام الديون - قضية، ساشا تمسك برقبته - قضية. كيف يمكن أن يحل هذه القضايا، هذا يتضح في مونولوج الفصل الثالث، وفي مضمون الفصلين الأخيرين. هؤلاء الناس أمثال "إيفانوف" لايقدرون على أن يحلوا قضاياهم وإنما يقعون فريسة ضغطها". هذا التحديد الدقيق يساعد الدارس على فهم شخصية إيفانوف والإمساك بالخيط الرئيس في معناه العام. إيفانوف في الحقيقة يسقط فريسة هذه القضايا ويختار أبسط الطرق لتجاوزها - الانتحار. كتب أ.ب. سكافتيموف " لا نصادف في مسرحية "إيفانوف" الأحداث المشتتة التي لاترتبط بمسار المسرحية والتي سنشهدها في مسرحياته اللاحقة، إذ تتركز حركة المسرحية على المأساة الداخلية لإيفانوف البطل الرئيس الكامنة في تاريخ علاقته بساشا ليبيديفا التي تشكل مسار المسرحية. ومع هذا نجد حتى في هذه المسرحية أشياء عديدة خارج المسار المباشر لها. وكثير من الأحداث لاتدور حول إيفانوف وساشا ولاسيما في القسم الأول من المشهد الخامس حيث يظهر شابيلسكي وآنا بيتروفنا وكذلك في القسم الثاني عندما يكون الضيوف في ضيعة ساشا، ويمكن قول الشيء نفسه في القسم الثالث والرابع من المشهد الثالث حيث يدور الكلام حول الأحداث السياسية في ألمانيا وفرنسا والمأكولات اللذيذة. فالمسرحية تنبض بمناحي الحياة المتعددة، وتسير جنبا إلى جنب مع خط المسار الرئيس(٣) ". ونحن نجد أن تشيخوف أخضع بناء المسرحية الدرامي لتفسير الشخصيات الرئيسة فيها، حيث يلجأ إلى استخدام المكيدة في الصيغة الأولى أساسا لتطور الحدث ونمو الصراع الدائر فيها. علاقة إيفانوف بزوجته سارا أبرامسون وعلاقته بساشا ليبيديفا تصبح عرضة للشبهات، تكثر الدعايات والأباطيل الملصقة بالبطل الرئيس، وترى شخصيات المسرحية الأخرى أن أساس علاقة إيفانوف بالفتاة الشابة ساشا هو البحث عن زيجة مربحة عن طريق غير شريف خاصة وأن والدي سارا قد رفضا أن يقدما المال لابنتهما وزوجها إيفانوف (الفصل الثاني). تتصاعد الدعايات والإشاعات الباطلة الملفقة وتزداد الدسائس التي يحيكها بعض شخوص المسرحية في وجه إيفانوف لتصل إلى قمتها عندما يجهر لوفوف بإهانته علنا أمام الجميع.

يظل ليبيديف صديق إيفانوف بعيدا عن هذه الإشاعات الباطلة حتى الفصل الثالث، بيد أن ليبيديف نفسه يقع فريسة التهم الموجهة إلى صديقه مما يدل على الاستعداد النفسي عنده لتقبل هذه الإشاعات منذ البداية إذ إن ليبيديف هو ربيب هذا الوسط الذي يخلق هذه الدعايات والدسائس في وجه الشرفاء من أبنائه. هنا تتطور الإشاعات وتزداد حدة ولايملك إيفانوف قوى كافية من أجل مجابهتها، ويعمل لوفوف على إذكاء أوار هذه الدعايات الملفقة، فتدخل سارا

أبرامسون مع زوجها في مجابهة عنيفة تنتهي بانفجار إيفانوف في وجهها وتوضيح علاقته بـها وينعتـها باليهودية اللئيمة. سارا أبرامسون تنقم علـى زوجـها زياراتـه المسـتمرة لآل ليبيديـف إذ ترتبـط هـذه الزيارات عندها ببرود إيفانوف في علاقته بها، وتفسر هذا البرود تفسيرا ذاتيا محضا لا تستطيع معه أن تكتشف عمق التحولات الجذرية في أعماق زوجها الذي يتحول من رجـل مثقـف نشـط يسـعى إلى إحداث بعض التغييرات ولو في نطاق محدود، إلى إنسان محطم للغاية لا حول له ولا قوة.

بيد أن إيفانوف نفسه لا يدرك مايحدث في داخله ولا يقدر على أن يتجـاوز هـذا الانحدار الداخلي أو ذلك السقوط الخارجي و يتخطاهما . إنه يستسـلم لاغـير . في الصيغـة الأولى لهـذه المسرحية يعـود موضـوع الإشـاعات إلى الظـهور في بدايـة الفصـل الرابـع في حديـث كوسـيخ ودودكين، ليبيديف وابنته ساشا. يموت إيفانوف في هـذه الصيغـة بالسـكتة القلبيـة بعـد صدمـة الإهانة الموجهة إليه من لوفوف ويصبح البطل عبارة عن ضحيـة سـهلة للدسيسـة والإشـاعات الباطلة. تشيخوف وهو يبحث عن طرائق جديدة في التعبير، عن المضمون الاجتماعي الحيـوي، عن المناخ الاجتماعي الذي يسقط بطله ضمن أجوائه لاترضيه هذه النهايـة فيعمـد إلى تغييرهـا. ويدخل بعض التعديلات في الصيغتين الثانية والثالثة، ويجري تغيـيرات جوهريـة علـى الفصـل الرابع الذي يتعرض للتغيير مرتين.

يلجأ تشيخوف في الصيغة الثانية للمسرحية إلى استخدام المكيدة استخداما واسـعا ويقـوي من دورها في تطور الحدث حيث يمثل في بداية الفصل الرابع لوفوف الذي يعتقد بحقه في "فضح" إيفانوف، ينطلق في ذلك من رؤية ضيقة لا تقوم على أساس صـائب، يعتمـد فيـها علـى فهمـه الخاطئ لشخص إيفانوف، وهناك كوسيخ الذي يرى في صنيع إيفانوف عملا طبيعيـا إذ إن هـذا البطل في رأيه إنسان يعرف مايريد. لوفوف في هذا الفصل يزداد قناعة في شرعية توجيه إهانة إلى إيفانوف في حفل الزفاف أمام الحاضرين. في هذه الصيغة، ساشا ليبيديفا، وهي الإنسان الوحيـد الذي يدافع عن إيفانوف ويحاول أن يفهمه ويسعى إلى إعادته إلى جادة الطريق، تنضم أيضـا إلى المعسكر المضاد لإيفانوف، إلى مروجي الدعايات الباطلة والإشاعات الملفقة الـتي لا تقـوم علـى حجة منطقية، إذ يعرض عليها إيفانوف التخلي عن الزواج وهي تقبل هذا الطلب علـى الفـور. ويبدو أن تشيخوف يتعاطف مع بطله، إذ كان يرمي من تأكيد دور المكيدة في تطـور الحـدث إلى تبرئة ساحة هذا البطل، ويحاول أن يلقي عنه مسؤولية موت زوجته، بـالرغم مـن تعاملـه الفـظ معها وعلاقته الغرامية بالفتاة الشابة ساشا، في الوقت الذي كانت زوجته سارا أبرامسون تعـاني الداء العضال. على أن استخدام المكيدة عنصرا من عناصر البناء الدرامي يمتلك أهمية بالغـة في هذه المسرحية، يكشف عن انحطاط مروجيها، عن فقرهم الروحي وخوائـهم النفسـي، وتصبـح شاهد عيان على سقوط البطل في أزمته، حيث لايوجد مخرج محدد ينقذ البطل معه نفسه من هذا السقوط، ويصبح مغادرة هذا العالم هو الحل الوحيد المشروع.

-٣-

يقوم البناء الدرامي في مسرحية "إيفانوف" على أساس أن الشخوص الأخرى التي ترتبط بإيفانوف من هذا الجانب أو ذاك تساعد على أن يتفهم القارئ والمشاهد ملامح هذه الشخصية، صفاتها المهمة وطباعها وتمكننا من الاقتراب من عمق هذا البطل الاجتماعي والنفسي. في هذا الاتجاه يقوم تشيخوف ببناء الشخصية الرئيسة الثانية في المسرحية. يقول الكاتب عن بطله لوفوف إنه "شخصية نزيهة، صريحة، جادة، لكنه إنسان مباشر وضيق النظرة ... إن لوفوف غريب عن كل مايشبه النظرة الواسعة والإحساس غير المباشر. إنه تجسيد للنمطية والاتجاه التقليدي السائد ... تثقف على روايات ميخائيلوف، رأى على خشبة المسرح "الناس الجدد" أي الكولاك وأبناء زمنه الذين صورهم كتاب المسرح الجدد "رجال الكسب" (بروبوريف، أخليابيف، نافريجين وغيرهم) وضع كل هذا في اعتباره لدرجة أنه عندما يقرأ "رودين" يتساءل "أسافل هو أم لا ؟" رباه الأدب والمسرح على أن يتوجه بهذا السؤال إلى كل شخص سواء في الحياة أم في الأدب ... جاء المقاطعة وهو يحمل حكما مسبقا. يرى في كل الرجال الأغنياء كولاكين، ورأى في إيفانوف الغامض بالنسبة له إنسانا دنيئا. لدى الرجل زوجة مريضة وهو يرحل إلى جارة ثرية-أفليس هو إذن دنيئا. من الواضح أنه يريد قتل زوجته كي يتزوج من هذه الثرية ... لفوف رجل نزيه، صريح متهور طائش. إنه على استعداد عند الحاجة لأن يلقي قنبلة تحت العربة، ويصفع المفتش في وجهه ويطرد الدنيء. إنه لايمكن أن يقف أمام أي شيء ".

لم يستطع النقد الأدبي أن يفهم لوفوف كما لم يستطع أن يتعمق في جوانب إيفانوف النفسية والاجتماعية، فاضطر تشيخوف إلى أن يكتب بهذا الصدد إلى سوفورين رسالة عام ١٨٨٨م " إذا كان إيفانوف في عملي يبدو دنيئا أو إنسانا زائدا، ويبدو الطبيب إنسانا عظيما... فإن مسرحيتي، على ما أعتقد لم تكتب، كما يجب، ولهذا لايمكن أن يدور أي حديث في موضوع عرضها ".

لقد كانت علاقة تشيخوف ببطله لوفوف وموقفه منه واضحة محددة ومعقدة في الوقت نفسه، لقد أراد أن يصور في شخص لفوف نموذجا معينا من المثقفين الروس في الثمانينيات، فهو رغم محدودية أفقه وضيق تفكيره يمثل الاتجاه الديمقراطي الاجتماعي. على هذا الأساس كان الكاتب يرفض أن يجعل من بطله عظيما، ويأبى أن يجعله صورة كاريكاتورية في الوقت نفسه. لوفوف لا يستطيع أن يفهم عمق انهيار إيفانوف الروحي ولايريد أن يفهم أسباب هذا الانهيار، يحاول أن يجد أسباب هذا السقوط الروحية في حياة البطل الشخصية، لا يتعمق في الموقف الاجتماعي والقناعات الاجتماعية التي أدت إلى هذا السقوط. إنه يريد أن يعيد إيفانوف إلى حالته السابقة، إلى إيفانوف السابق دون أن يضع طرقا محددة منطقية تقوم عليها أسس هذه العودة، تستطيع أن تحفظ من السقوط هذا البطل الضائع. كل مايفعله لوفوف هو أن ينضم إلى المهرجين من مروجي الدعايات الملفقة في وجه إيفانوف. وكأن الكاتب يريد بذلك أن يضع لوفوف في مستوى هؤلاء المهرجين الذين يعيشون على هامش الحياة. بيد أن تشيخوف كتب إلى سوفورين " نحن بحاجة إلى أمثال

هؤلاء الناس، وهم على الأغلب يجذبون عطفنا نحوهم. إن تصويرهم كاريكاتوريا ولو كان ذلك في صالح المشهد يعد عملا غير نزيه ولايقود إلى فائدة ما. في الحقيقة الكاريكاتور لاذع ولهذا فهو أكثر فهما، إنما الأفضل ألا تكمل الرسم من أن تلوث بالعار ".

عمد تشيخوف إلى إجراء تعديلات في مسرحيته "إيفانوف" تهدف إلى تفسير شخصية لوفوف فظهرت في الصيغة الثالثة التي صدرت عام ١٨٩٧م لقطة جديدة (حوار شابيلسكي، إيفانوف، ليبيديف) في المشهد الرابع من الفصل الثاني. تقوم هذه الشخصيات في حوارها لوفوف على أساس مفهوم الكاتب نفسه، نظرته إليه وموقفه منه. وهذا اتجاه عام في مسرحيات تشيخوف يجعل بعض الشخصيات تفسر بعضها، تحدد أبعاد هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحوار أو الحديث المباشر أو الاعترافات المنولوجية. على أننا يجب ألا نغالي في تقويم الشخصيات بعضها بعضا ويجب ألا نعتمده حكما عاما يحدد اتجاه شخصيات مسرحيات الكاتب. بيد أننا ينبغي أن نضع كل هذا في الحسبان .

تشيخوف الذي كان يحرص على تفسير لوفوف من جميع الجوانب لايريد أن يترك ثغرة ينفذ إليها عدم فهم القارئ أو المشاهد أو الدارس، يلجأ إلى توسيع الحوار الدائر بين آنا بيتروفنا ولوفوف في الفصل نفسه عند ظهورهما في بيت ليبيديف، فتضيف سارا أبرامسون بعدا آخر يقربنا من معرفة لوفوف. من هنا يحقق تشيخوف هدفه من هذه التعديلات في تفسير الاختلاف الجوهري بين هذين المثقفين، بين ملامح، صفات وطباع إيفانوف البطل الرئيس في المسرحية، وخصائص تركيب شخصية لوفوف ووفق في الوقت نفسه في إيضاح الجوانب التي تجمع بين هاتين الشخصيتين، وهي جوانب لاتخفف مطلقا من حدة الاختلاف في تكوينهما النفسي. إيفانوف هو الشخصية الهاملتية المترددة التي تسعى بالقول إلى التغيير وتعجز عن العمل في سبيله فتطحنها الحياة. إيفانوف لايحمل أذى إلى أحد، بيد أنه في الوقت نفسه لايستطيع أن يدفع مكروها عن نفسه ولايقوى حتى على رد الإهانة أو مجرد الإحساس بوقعها على نفسه. لوفوف هو الشخصية الدونكيشوتية، يريد أن يفضح الأدنياء والسفلة، لكنه لايعمل سوى إهانة إيفانوف على ملأ من الناس ودون ذنب يذكر.

كتب الباحث السوفيتي المشهور في وطننا العربي ف.ف. يرميلوف "من الواضح تمام الوضوح أن كل المسرحية مبنية في جوهر الأمر من أجل كشف طباع وصفات إيفانوف لا غير. الطباع والصفات الأخرى ماعدا الطبيب لوفوف وسارا إلى حد ما، فقد رسمت من دون عناية تماما، بملامحها العامة[٤]". على هذا الأساس ترتبط سارا أبرامسون وساشا ليبيديفا بالبطل الرئيس إيفانوف وتساعدان على تفسير شخصية هذا البطل حسب علاقة كل واحدة منهما به وموقفها منه. سارا أبرامسون أحبت إيفانوف الإنسان المفعم بالأمل، الرجل الذي أعطى العمل مكانة مهمة في حياته، أحبت فيه الخطب الحارة، أفكاره النبيلة، تطلعه إلى إحداث إصلاحات في الحياة المحيطة به ولو في قدر ضئيل، في حدود ما يصبو إليه.

لقد جنى إيفانوف على زوجته المريضة سارا بتصرفاته غير المتعمدة، علاقته الغرامية بساشا، زياراته المتكررة لآل ليبيديف، تركه إياها في المنزل وحيدة تعاني العزلة والمرض المبرح. لكننا لانستطيع أن ندين إيفانوف ونلقي الذنب كل الذنب على هذه الشخصية وحدها. كتب سكافتيموف "يقترف إيفانوف بعض الأعمال التي يدعو شكلها الظاهري إلى السخط طبعا ويستنكر الجميع تصرفاته ولكن تشيخوف يتجنب بواسطة الإنارة المزدوجة لعالم إيفانوف الداخلي وسلوكه الخارجي القيم الأخلاقية المألوفة ويدعو إلى الفهم العميق لتلك الأسباب والدوافع والمعتقدات التي تتحكم في سلوك الفرد[٥]". هناك ارتباط واضح بين برود إيفانوف في علاقته بزوجته سارا وانهيار قواه الروحية، تحطم آماله، انسحاق معتقداته ومنطلقاته الفكرية . فقد أحب البطل سارا في وقت كانت فيه أفكاره الاجتماعية تساعده على الحياة، على معرفة الواقع إلى حد ما، ولابد أن نضع في الحسبان أن ساشا ليبيديفا تحاول أن تقنع البطل بأنه غير مذنب في عدم حبه زوجته سارا. تحطم آمال إيفانوف وانهيار قواه الروحية تؤثر تأثيرا بالغا على البطل نفسه، على حياة سارا، على الطبيب لرفوف، على ساشا التي لم تستطع أن تتصالح مع المحيطين بها فتتجه بحبها العارم إلى إيفانوف تحاول أن تنقذه، أن تخرجه من مأزقه، أن تحرره من واقعه المنهار، أن تعيده إلى النشاط العملي الحي أيام كان يعمل صباح مساء، تريد أن توقظ فيه إيفانوف القديم، محاولة ساشا الصادقة التي لاتقوم على أساس تذهب سدى إذ كان سقوط إيفانوف محكوما بالظروف التاريخية الاجتماعية، وهذا ما كانت تجهله ساشا تماما. على أن إيفانوف ربما أنقذ نفسه من السقوط النهائي لو استطاع أن يستخدم هذا الحب الصادق الطاهر استخداما حسنا، لكن ضعف شخصيته لا يساعد على ذلك وتضيع الفرصة الأخيرة التي تمنحها إياه ساشا.

-٤-

كتب ف. يرميلوف " لايوجد في المسرحية وحدة فنية، فهي تتطور في شكلين فنيين مختلفين: من جانب-الدراما، من جانب آخر-الفودوفيل. إيفانوف، زوجته، ساشا، لفوف - شخوص درامية، أما كل هؤلاء باباكينا، زيوزيوشكا، بوركين، موظف الضرائب كوسيخ، ضيوف آل ليبيديف فقد قدموا في شكل فودوفيل تماما " ويرى هذا الباحث أن " في إيفانوف الشخصيات الفودوفيلية السلبية لاتمتلك أهمية تعميمية، ولايعد أي واحد فيهم نموذجا فنيا[٦] ".

ونحن نأخذ هذا الرأي في الحسبان لابد أن نشير إلى العمل المتواصل الجاد الذي بذله تشيخوف في تقريب الشخصيات الفودفيلية من الشخصيات الدرامية ومحاولة خلق وحدة فنية في هذه المسرحية. تشيخوف في مسرحيته لم يبتعد عن المهرجين فاستخدم بوركين، شابيلسكي، باباكينا، كوسيخ لهذا الغرض. هذه الشخصيات التافهة التي لاتمتلك أفقا إنسانيا واسعا، تساعد على خلق مأساة البطل الرئيس وتقدم إلى القارئ والمشاهد حقيقة الوسط الذي عاش فيه إيفانوف، هذا الوسط الذي تنمو فيه أمثال هذه الشخصيات المريضة اجتماعيا. تشيخوف في

الحقيقة لم يلتفت إلى هذه الشخصيات من الناحية الفنية إلا بقدر ماتساهم في خلق الفقر الروحي والخواء الفكري المدقع في محيط إيفانوف، في المقاطعة. ولهذا لجأ إلى تصوير هذه الشخصيات وتوظيفها كاريكاتوريا .

أشرنا سابقا إلى أن هناك من النقاد من يرى تشابها قائما بين هذه الشخصيات وأبطال فودوفيل تشيخوف. بيد أن الكاتب رغم هذه الملاحظات الجادة كان قد خفف من حدة السخرية المبالغ فيها وعمد إلى اختصار المشهد الساخر في منزل ليبيديف في يوم عيد ميلاد ساشا، هذا المشهد الذي قصد به تشيخوف إلى الكشف عن الشخصيات المحيطة بالبطل الرئيس وساشا الفتاة الوحيدة، الإنسان الوحيد في محيط إيفانوف، التي تسعى إلى مساعدته عن صدق وإخلاص. لم يقف نشيخوف عند هذا الحد، وذهب أبعد من ذلك.

ألغى من شخوص المسرحية دودكين ابن تاجر ثري، إحدى الشخصيات الكاريكاتورية في معرض مهرجي المقاطعة، اختصر الفصل الرابع اختصارا كبيرا، ألغى من هذا الفصل اللقطة الثانية من مشهد زفاف إيفانوف وساشا. هذا التهذيب، هذا البحث الدؤوب عن الفنية داخل المسرحية أدى إلى ابتعاد تشيخوف عن رسم شخصياته على غرار الفودوفيل وقاد إلى تلاحم المسرحية والحفاظ على وحدتها الفنية. هذه التعديلات التي أجراها الكاتب على مسرحيته ساعدت على تصوير شخصية بوركين تصويرا ساخرا، وهو الذي كان في الصيغتين السابقتين عبارة عن شخصية متناقضة صعبة الفهم، إذ يلغي المؤلف في الصيغة النهائية هذا التناقض، ويعمل تشيخوف على توضيح ملامح شخصية الكونت شابيلسكي الذي كان يعاني في الصيغتين الأولى والثانية للمسرحية أزمة نفسية عميقة ويجعله يعيش حالة تردد مصدرها الزواج من باباكينا أو عدم الزواج منها، وهو مايعني السقوط النهائي أخلاقيا واجتماعيا أو الاحتفاظ بآدميته ولو من ناحية صورية على الأقل. تشيخوف يربط في هذا التردد الدرامي الكوميدي عند تشاتسكي بين إيفانوف، باباكينا، بوركين، زيوزيوشكا والكونت شابيلسكي الذي مثل دور "تشاتسكي" بطل "ذو العقل يشقى" في وقت ما في الماضي. إن حاضر شابيلسكي لاقيمة له على الإطلاق، يتآمر مع بوركين كي ينهب أموال باباكينا. هذا الطريق الذي سقط فيه الكونت كان يمكن أن يسقط فيه إيفانوف لولا أنه أطلق الرصاص على نفسه. هذا الطريق يظل خطرا على لفوف أيضا. ويمكن أن نضم إلى معرض مهرجي المقاطعة ليبيديف الذي يمتلك ماضيا مشتركا مع البطل الرئيس، الطالب الجامعي.

ليبيديف كان في الماضي نشطا شارك في الحلقات الفلسفية، دعا عمه نصير هيجل إلى المبارزة بسبب الاختلاف في الآراء الفلسفية. إن حاضر هذه الشخصية تعيس كغيره من شخوص المسرحية. لقد أدمن على الشراب ووقع تحت أسر زوجته البخيلة زيوزيوشكا المرابية، يعيش على الهامش. ويدخل حلبة هذا المعرض كوسيخ الذي يرى العالم من خلال اللعب بالورق والقمار، باباكينا الحالمة بلقب الكونتيسة ولو على حساب آدميتها، بوركين النصاب الذي لاهم

له سوى تدبير الاحتيال على الآخرين. على هذا الأساس يبرز المؤلف مستوى الانحطاط والتآمر المشين والكآبة السوداوية، وضيق الحياة في المقاطعات . إن تركيز الكاتب على امتداد المسرحية على الكآبة والملل، على الضجر الذي يتسلل إلى كل الشخصيات ويجثم عليها ويلونها بأصباغه المتعددة يساعد القارئ في عصرنا على أن يرسم في مخيلته تفاهة العصر، تفاهة الحياة التي تعيشها هذه الشخصيات دون أن تعمل على تغييرها أو أن تفكر في تفاهتها أو أنت تحلم بالتمرد عليها. إنها شخصيات راضية عن واقعها، تتصالح معه، ترضى به وترى فيه مبتغاها، وتبني أحلامها ومشاريعها المستقبلية على أساسه. وهي مشاريع لاتخرج عن إطار الذات، عن إطار الزواج، اللعب بالورق، البحث عن الألقاب، عدا إيفانوف الذي يقع ضحية هذا الواقع وضحية هؤلاء المحيطين به. ونحن يمكن أن نلمس ذلك الخيط الدقيق الذي يوحد بين هذه الشخصيات جميعها بما فيها إيفانوف ولوفوف ويجمع بينها على تربة الواقع في الثمانينيات من القرن التاسع عشر.

-٥-

تشيخوف في مسرحيته "إيفانوف" حرص على أن "يجمع كل ما كتب من قبل عن البكائين والسوداويين" ويبدو أن الكاتب قد وفق في ذلك إلى حد كبير، وقد أحدثت هذه المسرحية ضجة واسعة في مختلف الأوساط الاجتماعية. كتب تشيخوف " إنني أتسلم رسائل غير موقعة وأخرى موقعة. أحد الاشتراكيين (على ما أظن)، يسخط علي في رسائله غير الموقعة ويلومني: يكتب أنه استشهد أحد الشبان بعد عرض مسرحيتي، وأن مسرحيتي ضارة وغير ذلك ... يبدو أنهم فهموا مسرحيتي .. وهذا مما يسرني جدا".

يرى الناقد ف. يرميلوف أن تشيخوف " في "إيفانوف" أول مسرحية له من أربعة فصول (لا يلتفت يرميلوف إلى مسرحية تشيخوف الأولى " جيل بلا آباء ") بدأ وضع أحد المواضيع المهمة كل الأهمية في كل تجربته الإبداعية. لقد وجد هذا الموضوع تعبيره الفكري-الفني العميق في أعماله اللاحقة - القصصية والدرامية. "إيفانوف" هو البداية إليه لا غير (٧) ".

تمكن تشيخوف من أن يرسم ملامح وصفات وطباع بعض شخصياته في هذا العمل رسما عميقا، ويصور العلاقات الإنسانية المعقدة التي تركت بصماتها واضحة على شخوص هذه المسرحية، واستطاع أن يبرز جوانب هذه الشخصيات النفسية العميقة في صدق منقطع النظير، مما دفع الباحث س.د. بالوخاتي إلى أن يؤكد أن "إيفانوف" قد "استقبلت كأعظم موضوع معاصر عالجه الكاتب في شكل مسرحي رفيع وأصيل"بعد أن" جمع ملاحظات النقاد العديدة عن المسرحية في العقد الثامن من القرن التاسع عشر ". على هذا الأساس راجت هذه المسرحية في أوساط الأدباء والنقاد والمسرحيين الروس وجذبت اهتماماتهم وحققت نجاحا على خشبة المسرح. بيد أن تشيخوف كتب في يناير ١٨٨٩م "أعتقد أنني أصبت الهدف تقريبا في خطة المسرحية، لكن تنفيذ هذه الخطة لم يعجبني بتاتا ". ذلك أن الكاتب قد أدرك تماما أنه لم يستطع أن يتخلى نهائيا عن الشكل

التقليدي في صياغة مسرحيته، ذلك الشكل الذي أنكره على معاصريه وعابه عليهم. "إيفانوف" البطل الرئيس في المسرحية، شخصية جديدة في الأدب الروسي. بيد أن هذه الشخصية أصبحت هي الأساس الذي يحدد تطور الحدث ونمو الصراع ومصائر الشخصيات الأخرى . وهو مايعني الاعتماد على الشكل الدرامي القديم الذي تخلى عنه الكاتب من دونما رجعة في "النورس"، "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، "بستان الكرز" حيث تتساوى الشخصيات في قيمتها المسرحية ويصبح مبدأ " اللابطل " هو الأساس في هذه المسرحيات الأربع.

تشيخوف يحقق نجاحا فنيا في استخدام المكيدة عنصرا دراميا يساعد على تطور الحدث ونمو الشخصيات. على أن المكيدة أصبحت تحرك حبكة المسرحية وتسيطر على اتجاهاتها العامة وهو مايدخل في إطار المسرح التقليدي الذي كان يرفضه تشيخوف ولم يستطع أن يتجنب قوانينه إلى النهاية بعد.

ومن المميز في هذه المسرحية أنها تبرز لنا تشيخوف المحلل النفساني العميق حيث يقوم بتحليل بعض شخصيات مسرحيته تحليلا نفسانيا عميقا يدل على موهبة عظيمة في هذا الجانب تؤكد نفسها في مسرحياته الأربع الرئيسة في تاريخ الفن المسرحي عنده. مثال ذلك في الصيغة الأولى، في المشهد الذي يقدم فيه ليبيديف نقودا إلى إيفانوف، يعلل إيفانوف أسباب رفضه هذه النقود. في الصيغة الثانية، يفهم ليبيديف نفسه أن إيفانوف لن يأخذ منه هذه النقود. في الصيغة الثالثة يعمق الكاتب الحوار الدائر بين سارا أبرامسون ولوفوف في المشهد الرابع من الفصل الأول كي يساعد على فتح مغاليق الشخصيتين النفسية.

هناك مشاهد أخرى في هذه المسرحية تدل على نزوع الكاتب نحو التجديد في المسرح وإن لم تتحدد بعد تحديدا واضحا داخل الإطار العام للمسرحية التي قامت على الصفات المباشرة والصفات الذاتية والتحليل المباشر والذاتي في حوار الشخصيات. تشيخوف في هذه المسرحية يلجأ في تحديد ملامح أبطاله إلى الحديث المباشر لغيرها من الشخصيات أو إلى أسلوب الاعترافات التي تحدد هذه الملامح والطباع والصفات، وقد لجأ إلى محاكمة أبطاله أخلاقيا بدلا من تصويرهم ضمن ظروف تاريخية اجتماعية محددة تؤطر سلوكاتهم وأفعالهم وتميز الطباع المكونة في هذه الظروف شخصياتهم. تشيخوف لايفسر ظاهرة سقوط بطله اجتماعيا وإنما يلجأ إلى تفسير هذه الظاهرة أخلاقيا. إيفانوف يعلل أسباب سقوطه وانهياره بأنه تحطم أشبه مايكون بإنسان وضع على ظهره حملا ثقيلا أو ربما لأنه قام بواجبه نحو الجماعة.

سقوط إيفانوف يعد سقوطا اجتماعيا تاريخيا مرهونا بظروف محددة أسقطت هذا البطل. بيد أن تشيخوف يلجأ إلى تفسير ذلك من الوجهة الطبية. يقول بطل تشيخوف في المشهد الثالث من الفصل الثالث: " نحن الروس في العشرين أو الخامسة والعشرين من العمر ننفعل فوق حدود قدراتنا، ونقتحم النار، ونصرف طاقاتنا بدون تعقل، أما الطبيعة فتعاقبنا على هذه القسوة: في

الثلاثين من العمر نصبح شيوخا منهكين". موقع هذه الفقرة التي حذفها الكاتب فيما بعد عام ١٨٨٩م حين أعد هذه المسرحية للنشر في مجلة "بشير الشمال" في عددها الثالث يأتي بعد هذه الكلمات من مونولوج البطل "ألقيت على ظهري حملا ثقيلا فتصدع الظهر". لم يتقبل بعض النقاد تفسير الكاتب الظواهر الاجتماعية من الوجهة الطبية فاستقبلوا المسرحية ببعض الفتور. كتب تشيخوف الذي أحس بهذا النقص في مسرحيته عام ١٨٨٩م في السابع من يناير " لم يعجبني مطلقا أداء المسرحية ... كان يجب أن أنتظر. أنا سعيد لأنني لم أستجب قبل عامين أو ثلاثة أعوام لجريجوروفيتش ولم أكتب رواية. ولو كنت استجبت له ... إضافة إلى توافر المادة والموهبة نحن بحاجة إلى أشياء أخرى لاتقل أهمية.أولا: نحن بحاجة إلى النضج، ثانيا: ضرورة الشعور بالحرية الشخصية، وهذا الشعور بدأ يحتدم في داخلي منذ فترة وجيزة ".

على هذا الأساس تضع مسرحية "إيفانوف" عددا من القضايا المهمة المعاصرة في حياة المجتمع الروسي، لكنها لا تقدم حلولا مناسبة لها. لقد اكتفى الكاتب بأن يثير هذه القضايا ويترك معالجتها والبحث عن الحلول لمن يهمهم الأمر. يحدد فلاديمير كورولينكو الكاتب المعروف طابع الإبداع الفني وقيمة هذه المسرحية الأدبية والاجتماعية في حياة تشيخوف بقوله: "واجه تشيخوف صعوبة في كتابة أول عمل مسرحي وجرت عليه هذه المسرحية أولى المتاعب والأحزان الحقيقية ذات الطابع الأدبي. إضافة إلى هموم الإخراج المسرحي وعذاب المؤلف وهو يرى ابتعاد الكلمة عن الصورة وابتعاد الأداء المسرحي عن الكلمة المكتوبة ... فقد ظهر في هذه المسرحية لأول مرة التحول في مزاج تشيخوف. وأنا أذكر كثرة ماكتب وقيل عن بعض عبارات إيفانوف اللاأبالية مثل عبارة : " يا صديقي، لتأخذ بنصيحتي لاتتزوج من يهودية، أو مضطربة عقل أو متعالمة ". حقا إن إيفانوف هو الذي يقول ذلك، إلا أن الحياة الروسية حساسة إلى حد المرض تجاه بعض القضايا المزمنة حيث لم يشأ الجمهور أن يفصل الكاتب عن البطل.

في الحقيقة لم يكن في "إيفانوف" تلك التلقائية والحياد الخالي البال الذي كان يبدو في أعمال تشيخوف السابقة. لقد جذبت دراما الحياة الروسية إلى دوامتها الرحبة هذا الكاتب الذي دخل ساحتها ... وبدا من المحسوس في مؤلفاته روح اتجاه محدد، بدا من المحسوس أن الكاتب يهاجم شيئا ما ويدافع عن شيء ما، ودار جدل حول ماهو بالضبط الشيء الذي يدافع عنه وما الذي يهاجمه. وبالجملة فإن هذه المسرحية الأولى لتشيخوف التي أعاد كتابتها عدة مرات يمكن أن تقدم مادة ثمينة لمن يريد أن يكتب سيرة حياة الكاتب بصدق ويرغب في تتبع تاريخ التحول الروحي الذي طرأ على تشيخوف فأبعده عن مجلة "العصر الحديث" التي كان ينشر فيها في البداية عن طيب خاطر ثم لم يرسل إليها سطرا واحدا في السنوات الأخيرة وجاء به إلى "الجدول الروسي" و "الحياة" و "الفكر الروسي" ... لقد انتهت العفوية الخالية البال بصورة مشؤومة وبدأت بصورة مشؤومة أيضا مرحلة التأمل والإحساس المرهف بمسؤولية الموهبة [٨] ". على هذا الأساس تكون مسرحية "إيفانوف" مرحلة تحول عميق في تجربة الكاتب الإبداعية، ونقلة نوعية دخلت

بهذه التجربة أفق الحياة الواسع، أخرجتها من طور المرح والفكاهة الحزينة إلى الحزن المرح في صوره المتعددة.

على هذا النحو، نحن نرى في شخص آنا بيتروفنا (قبل الزواج سارا أبرامسون) إضافة واعية إلى مفهوم الشخصية اليهودية في الأدب العالمي. سارا أبرامسون تفر إلى بيت حبيبها إيفانوف بالرغم من أن والديها يعارضان ذلك، تتخلى عن ديانتها اليهودية، تعتنق المسيحية (الكونت شابيلسكي لايصدق أن اليهودي يمكن أن يتخلى عن ديانته مهما كانت الأسباب) تستبدل باسمها واسم أبيها اسمين آخرين (آنا بيتروفنا). هذه الشخصية، كما يبدو، تقف في مستوى واحد مع جسيكا اليهودية ابنة شيلوخ اليهودي التاجر في مسرحية شكسبير " تاجر البندقية ". جسيكا تفر مع حبيبها لورونزو حاملة معها ما حملت من ذهب أبيها وأمواله وهي في هذا تشبه سارا أبرامسون وإن كانت لاتحمل معها مالا. إن سارا أبرامسون في "إيفانوف"، وجسيكا وطوبال وشيلوخ في "تاجر البندقية"، اليهودي اللئيم (هكذا بدون اسم) في كوميديا بوشكين "الفارس البخيل" الذي يحرض ألبير على قتل أبيه البارون وسرقة أمواله، فاجين اليهودي العجوز في "أوليفر تويست"، ساشكا الموسيقي اليهودي في قصة أليكسندر كوبرين "جمبرينوس"، كل هذه الشخصيات بحاجة إلى دراسة تحليلية عميقة حتى نتعرف على أوجه الخلاف والتشابه بينها ونستطيع أن نحدد إضافة تشيخوف في هذا الجانب.

الهوامش

(١) بيردنيكوف. ج . ب: أ. ب. تشيخوف. البحوث الفكرية والإبداعية، ص(٣).

(٢) سكافتيموف . أ. ب: البحوث الأخلاقية للكتاب الروس، ص (٤٢٥).

(٣) سكافتيموف . أ. ب : المصدر نفسه، ص (٤١٣).

(٤) يرميلوف. ف . ف : فن تشيخوف الدرامي، ص (٧٦) .

(٥) سكافتيموف . أ. ب : المصدر السابق، ص (٤٢٤).

(٦) يرميلوف. ف . ف: المصدر السابق، ص (٧٧).

(٧) يرميلوف. ف. ف : المصدر نفسه، ص(٧٩).

(٨) كورولينكو . ف . ج : أنطون بافلوفيتش تشيخوف، في كتاب : أ. ب. تشيخوف في ذكريات معاصريـه، ص (٤١-٤٢).

٣ـ "شيطان الغابة" (١٨٨٩ـ١٨٩٠م)

-١-

عزم تشيخوف على كتابة كوميديا "شيطان الغابة" عام ١٨٨٨م، وقد انتهى من كتابة نصفها الأول في صيف عام ١٨٨٩م، لكنه بعد ذلك أتلفها وأعاد كتابتها من جديد في الخريف، ومع نهاية العام أعاد العمل فيها وأدخل عليها تغييرات، وانتهى من كتابتها في بداية عام ١٨٩٠م. يصف تشيخوف مسرحيته " شيطان الغابة "بأنها" غريبة للغاية ". وربما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحياته تناقضا وأكثرها كرها إلى قلبه.

وكان تشيخوف قد نوى في البداية أن يكتب هذه المسرحية بالاشتراك مع سوفورين. وفي رسالة بعث بها إليه في ١٨ أكتوبر ١٨٨٨م قام بتحديد طباع وصفات الشخصيات وبعض لحظات التطور الحبكي. على أن هذا العمل المشترك المزعوم لم يمض أبعد من ذلك. وقد باشر تشيخوف العمل في "شيطان الغابة" في مارس ١٨٨٩م وحده. وقد انعكست في " شيطان الغابة " مرحلة جديدة من مراحل البحث الدرامي في تجربة تشيخوف الإبداعية. كتب تشيخوف الذي انتهى من كتابة مسرحيته "إيفانوف" إلى سوفورين الذي كان في ذلك الوقت قد أعاد كتابة مسرحيته:(" نحن الآن نمتلك خبرة. لقد ألقينا القبض على الشيطان من نهاية ذيله. إنني أعتقد بأن مسرحيتي "شيطان الغابة" خلافا لغيرها سوف تكون أدق من "إيفانوف") (٨ يناير ١٨٨٩م). ومع بداية عمله في المسرحية كتب: ("إنني أحس بأنني أكثر قوة مما كنت عليه أثناء كتابة "إيفانوف") (٤ مايو ١٨٨٩م). وبعد أن انتهى من كتابة الفصل الأول يشير إلى التجديد في مسرحيته: "بدت الشخصيات عندي جديدة بصورة إيجابية، ولايوجد في المسرحية كلها خادم واحد، ولاشخصية كوميدية اعتراضية واحدة، ولا أرملة واحدة... وعلى العموم فقد جهدت في التخلص من الزوائد، وكما يبدو لي، فقد نجحت في ذلك " (١٤ مايو ١٨٨٩م).

وكان تشيخوف في فترة كتابة "شيطان الغابة" قد أخذ يتأمل تأملات عميقة في طرق المهارة الدرامية، في أبعادها الفنية والموضوعية، ووضع لنفسه هدفا في "أن يهذب نفسه مسرحيا ". وفي يوليو ١٨٨٩م قضى أسبوعين تقريبا في محيط ممثلي مسرح مالي الذي كان يقدم عروضه في أوديسا، وحضر جميع عروضه المسرحية. كتب ي. جورلياند: " على قدر مالاحظت فقد تشكل عند تشيخوف في ذلك الوقت اعتقاد بأن رسالته الحقيقية -المسرح. كان يتحدث طويلا وعن طيب خاطر عن تقنية العمل الدرامي، عن خططه ونواياه في هذا الحقل، إلى غير ذلك". تشيخوف الذي كان يتدبر ويفكر في مسرحية " شيطان الغابة " في " لحظات البحث والحيرة المضطربة" كان يقول: " ينبغي أن يكون كل شيء على خشبة المسرح معقدا وبسيطا كما في الحياة. الناس يأكلون، يأكلون لا غير وفي هذا الوقت تتشكل سعادتهم وتتحطم حيواتهم ".

البحث عن طرق جديدة في الفن الدرامي يتوافق مع عثور تشيخوف على أشكال جديدة في الفن الملحمي، ومع لجوئه إلى الرواية التي لم تتحقق " أقاصيص من حياة أصدقائي" والتي كان يعمل

فيها في الوقت الذي كان يعمل في " شيطان الغابة " والتي كان يحرص على أن تكون معماريتها مفتوحة، حرة غير مقيدة: " إنني أكتبها بشكل أقاصيص معينة منفردة، ترتبط فيما بينها إرتباطا وثيقا بوحدة التشابكات، الأفكار والشخوص" (إلى سوفورين، ١١ مارس ١٨٨٩م). وفي " شيطان الغابة " ينعكس حرص تشيخوف على توسيع الإطارات الشكلية وتحرير الدراما من " القواعد " التي تقيدها، وعلى نثريتها ، خلافا لمسرحية "إيفانوف" التي حرص فيها على الاكتمال المسرحي والفعالية المسرحية . كان يفكر في " شيطان الغابة " على أنها "مسرحية-رواية" حرة غير مقيدة: "شيطان الغابة" تصلح أن تكون رواية، وإذا كتبت كوميديا "شيطان الغابة" فإنني سأضع في الحسبان بالدرجة الأولى أدبيتها لا الممثلين ولا خشبة المسرح " (إلى سوفورين، ٢٤ أكتوبر ١٨٨٨م). " يمكن أن تتصور بأنني أكتب كوميديا كبيرة -رواية... أدرج في الكوميديا أناسا طيبين، متعافين أصحاء، شبه لطفاء، النهاية سعيدة، النغمة العامة- غنائية شاملة" (إلى بليشييف. أ. ن، ٣٠ سبتمبر ١٨٨٩م).

وفي صيف عام ١٨٨٩م يفسر تشيخوف لجوروديتسكي. د. م. مفهومه الجديد عن الدراما التي ينبغي أن تكون قريبة إلى حد كبير من الحياة الواقعية الحقيقية: " يطالبون بأن يكون البطل، البطلة مؤثرين من الناحية المسرحية وفعالين. على أن الناس في الحياة لايطلقون النار على أنفسهم، ويشنقون أنفسهم، ويعترفون بالحب في كل دقيقة... إنهم يأكلون، يشربون، يغازلون بعضهم بعضا، ويتحدثون بالتفاهات. وينبغي أن يرى كل هذا على خشبة المسرح... ولا ينبغي أن ننضوي تحت أية أطر. ينبغي أن تكون الحياة كما هي في الواقع، وينبغي أن يكون الناس كما هم في الحقيقة، لامبتذلين ومفتقرين إلى طبيعتهم " (د. جوروديتسكي. بين " الدب " و "شيطان الغابة ").

- ٢ -

ويمكن أن نعثر في المسرحية على ملامح من تأثيرات تولستوي على تشيخوف، لقد اعترف الكاتب نفسه بهذا التأثير قائلا إن " فلسفة تولستوي قد أثرت فيه بقوة " و " تملكته ست سنوات أو سبع سنوات " (إلى سوفورين ٢٧مارس١٨٩٤م). لقد انعكس هذا التأثير قبل كل شيء في الاهتمام الزائد بالقضايا الأخلاقية-الأدبية المعنوية، وفي قدرة المثل الأخلاقية على إعادة صياغة الحياة والناس.

يكمن في أساس "شيطان الغابة" صراع أخلاقي حاد للغاية - تشتت الناس تشتتا دراميا . " لا توجد سعادة في هذا المنزل" تتكرر هذه الجملة مرتين في هذه المسرحية، ويمكن أن تصبح مدخلا إليها. ويجري على امتداد الفصول الثلاثة الأولى " حرب الجميع ضد الجميع "- حيث نرى سلسلة من المواقف والحالات الصراعية والصدامات الحادة بين الشخصيات. تتحدث يلينا أندرييفنا إلى فوينيتسكي: " أمك تكره كل شيء باستثناء كتيباتها والبروفيسور، البروفيسور متهيج، لايثق بي، يخاف منك، سونيا غاضبة على أبيها ولا تتكلم معي، أنت تكره زوجي وتحتقر أمك بصورة سافرة ! أنا مملة، متهيجة كذلك... يحتضر العالم من الحقد الدفين الخفي، من العداوة بين الناس الطيبين لا من اللصوص ولا من السرق ".

ومن كل هؤلاء "الطيبين"، " شبه اللطفاء " يبدو، على الأرجح، شيطان الغابة أكثر طيبة- الإنسان العملي الذي ينقذ الغابات من الهلاك والذي يمتلك موهبة الإبداع والإنشاء ! " عندما أسمع صخب غابتي الشابة الفتية التي غرستها بهاتين اليدين، فإنني أدرك أنه إذا كان الإنسان سوف يكون سعيدا خلال ألف عام، فإنني أنا المذنب في ذلك إلى حد ما ". لكن حتى هو قد أصيب بعدوى المرض العام المشترك -الجفاف الروحي، إنه يشارك في النميمة على يلينا أندرييفنا مع الآخرين، ويرفض صداقتها بخيلاء. ويعترف هو نفسه فيما بعد: " في داخلي يقبع شيطان الغابة، أنا تافه، عديم الموهبة، أعمى ...".

القضية الثانية التي وضعت في أساس " شيطان الغابة " لاتبتعد كثيرا عن الأولى- وبال التقويمات المسبقة، الآراء والأفكار التقليدية والتصورات الخاطئة، الشيء الذي أطلق عليه تشيخوف " برنامجا "، "غطاء"، "بطاقة"، سونيا بسبب هذه الآراء الباطلة كان يمكن أن تفقد شيطان الغابة، يزداد سيريبرياكوف غباء، يلوك على امتداد خمسة وعشرين عاما " أفكار الآخرين "، وتبدو يلينا أندرييفنا تعيسة للغاية بسبب حبها المختلق له في وقت من الأوقات، ويهلك فوينيتسكي المحطم والمسمم بالسخرية بعد أن أدرك أنه كان يكذب على نفسه طوال حياته بالتجريدات والسوفسطائيات.

على هذا الأساس في الفصول الثلاثة الأولى يتبدى في وضوح وجلاء المحتوى الدرامي العميق- لوحة التنافر التام للغاية بين الناس، افتقارهم إلى الإحساس الصادق، الأوهام الأنانية، افتقارهم إلى الرأفة والشفقة. وتقدم يلينا أندرييفنا هذه الخلاصة الجزئية: "أنتم كلكم تدمرون الغابات بصورة متهورة... بالضبط كما تدمرون الإنسان بصورة متهورة طائشة... يقبع فيكم جميعا شيطان التدمير. أنتم لا تشفقون على الغابات، على الطيور، على النساء، ولا على بعضكم بعضا " .

على أنه في الفصل الرابع الأخير تتغير اللوحة تغيرا حادا. انتحار فوينيتسكي يفتح عيون الجميع. شيطان الغابة يدين نفسه بسبب القسوة والظلم، وفجأة يعلن على التو اعتقاداته الجديدة. "ولأكن أنا لست بطلا، لكنني سوف أصبح كذلك! سوف أنمي لنفسي أجنحة الصقر... لتحترق الغابات فسوف أغرس أخرى جديدة، ليكرهوني فسوف أحب أخرى! " . ولا ينبغي هنا أن نسمع صوت المؤلف في هذا الخطاب الرومانسي الرفيع الذي لا يفتقر إلى السخرية الداخلية العميقة .

يكتسب تطور الحدث في الفصل الرابع ظلالا كوميدية وفي بعض الأماكن حتى فودوفيلية. في المنزل المحروم من السعادة في السابق يعم السلام والوفاق. تدعو سونيا الجميع: " ينبغي أن ننسى سعادتنا الخاصة وأن نفكر في سعادة الآخرين لاغير ". غير أن هذه النهاية السعيدة كما هي الحال في الفصل الرابع كله بما فيه من مواعظ، من دعوة إلى الوحدة الأخلاقية، إلى الحب، الطيبة، الإنسانية، إلى النظرة الطبيعية الخالية من التحامل إلى العالم، تبدو غير مقنعة بصورة كافية، ولا يؤكدها التطور المنطقي للطباع وصفات الشخصيات.

كان العمل في " شيطان الغابة " يمضي خاليا من الحماسة وفي شيء من الخمول، إذ كان تشيخوف يحس طوال الوقت ب "عدم صحة " المسرحية من الناحية الدرامية، وأشار إلى " أنها تبدو مملة للغاية أشبه ب (ناتان الحكيم) " (إلى سوفورين، ١٧ أبريل ١٨٨٩م)، ولا يبدو أن تشيخوف يذكر عبثا دراما ليسنج الفلسفية برمزيتها الأسطورية، ودعوتها إلى تجاوز العلاقات الفئوية- القبلية، والدعوة إلى الوحدة وأخوة جميع المتطاحنين من البشر. بدا أن تشيخوف قد أخذ يتفهم في ذلك الوقت خطر سقوط مسرحيته في الاتجاه التعليمي والوعظي. وكان الفصل الرابع في هذه المسرحية بما يحمله من روح التأكيد والإثبات قد حمل إلى تشيخوف الكثير من المتاعب وهموم البحث الفني. في بداية أكتوبر من عام ١٨٨٩م تشيخوف الذي يرسل مخطوطة المسرحية التي انتهى من كتابتها على التو، إلى الممثل سفوبودين. ب. م. يخبره أنه يعمل على تعديل الفصل الأخير. وفيما بعد يخبر سوفورين أنه غير راض عن الخاتمة: " لم أنته من الخاتمة" (١ نوفمبر ١٨٨٩م). ويرد على ملاحظة سوفورين: " أنا نفسي أعرف أن الفصل الرابع لاينفع لأي شيء، لكنني قد أعطيت المسرحية شريطة أنني سوف أكتب فصلا جديدا " (١٢ نوفمبر ١٨٨٩م).

تشيخوف أثناء إعادته العمل في الفصل الرابع، التي امتدت حتى فترة العرض الأول للمسرحية على خشبة المسرح يلغي المشاهد الميلودرامية الواضحة وتلك الملونة بروح الأناشيد الرعوية: ندم سيريبرياكوف وتوبته وتصالحه مع زوجته، الدعوة إلى المبارزة مرتين وتغير فيدينكا المفاجئ بعد اطلاعه على خبر موت أبيه، موتيف اختفاء يلينا أندرييفنا اختفاء فيه شيء من الغموض والريبة والسرية ، وهي التي اختطفها بصورة فاضحة فيدينكا في الفصل الثالث، ظهورها المفاجئ في نهاية الفصل الرابع وغير ذلك.

- ٣ -

أشار لينسكي الذي عرض عليه المؤلف مخطوطة مسرحيته، على تشيخوف بأن يترك ميدان الفن الدرامي تماما: "سأخبرك بشيء ما: اكتب قصصا . إنك تحتقر المسرح والشكل الدرامي احتقارا كبيرا، وتحترمهما احتراما قليلا للغاية بحيث يمكن أن تكتب دراما " (٢ نوفمبر١٨٨٩م). نيميروفيتش- دانتشينكو الذي قرأ المسرحية وقدم ملاحظات مهمة إلى الكاتب الذي وضعها في حسبانه فيما بعد، كتب إلى تشيخوف: " لينسكي على حق في أنك تتجاهل تجاهلا كبيرا للغاية متطلبات الخشبة المسرحية، لكنني لم الاحظ أنك تحتقرها. على الأرجح يتبدى عدم معرفتك بها ". وقد لاحظ سوفورين خروج تشيخوف عن القواعد المسرحية المألوفة: "في اعتقادي هذا عمل عبقري، صادقة للغاية، أصيلة للغاية، لكنها لم تكتب على أساس التقاليد الشائعة. وحتى سأقول، بالطبع، إن تشيخوف يتجاهل " القواعد " التي تعود عليها الممثلون و الجمهور تجاهلا كبيرا " (رسالة إلى سفوبودين، ١١ نوفمبر ١٨٨٩م) . كتب بليشييف إلى تشيخوف بصدد مسرحيته " شيطان الغابة ": "سأتحدث معك حديثا صريحا ومباشرا حول أنني غير راض عن "

شيطان الغابة ". الفصل الأول مليء بأحاديث ثلاثة أرباعها غير ضرورية، ممل للغاية. أي رجل " مثالي " هذا الذي على أساس بعض الافتراءات يسمح لنفسه بأن يهين امرأة إهانة قاسية... فوينيتسكي- ولوتقتلني- لا أستطيع أن أفهم لماذا أطلق النار على نفسه! زوجة سيريبرياكوف لا توحي لي بأي نوع من الميل نحوها. أرلوفسكي الابن مبتذل- هذا شخصية فودوفيلية تدخل الملل على القارئ بظرافة الطالب العسكري " (٢٤ أبريل ١٨٩٠) .

على أن هذه المسرحية لم تكن من دون مدافعين عنها، يحرصون على بث الحياة فيها. كان أحد هؤلاء أورسوف. أ. إي الذي قرر في يناير من عام ١٨٩٠م أن يكتب عن هذه المسرحية في " الممثل". لكنه لم يحقق رغبته في الوقت المطلوب لذلك، كما أراد أن يعرضها في عام ١٨٩٢م في جمعية الأدب والفن الموسكوفية، وفي عام ١٨٩٠م ألح على نشرها في "بشير الشمال" وكتب إلى تشيخوف بهذا الصدد: " أنت تعرف تعلقي الشديد ب "شيطان الغابة" طفلك غير المحبب إلى قلبك ظلما. إنني أمدحه أمام الجميع، والكل مهتم به... ومن بعيد تتجلى لنا تلك المحاسن التي يحتوي عليها هذا العمل الرائع، الأصيل بعمق للغاية " (١٤ نوفمبر ١٨٩٥م). وفي عام ١٨٩٩م (تقريبا في ١٣ أكتوبر) يطلب أورسوف من جديد من تشيخوف أن يقدم " شيطان الغابة " من أجل " طباعته على أنه تنويعة رائعة " عن " الخال فانيا ". لكن تشيخوف أجابه على طلبه هذا بقوله: " أنا لا أستطيع أن أطبع " شيطان الغابة ". إنني أكره هذه المسرحية، وأحاول أن أنساها تماما. هل هي المذنبة في ذلك أم تلك الظروف التي كتبت فيها وعرضت على خشبة المسرح، أنا لا أعرف ذلك. لكن سوف تكون ضربة قاضية توجه إلي لو أن أحدا، قوى ما أخرجتها من العدم وأجبرتها على أن تعيش". (١٦أكتوبر ١٨٩٩م).

- ٤ -

لقد جذبت اهتمام تشيخوف فلسفة تولستوي في النصف الثاني من سنوات الثمانينيات. ولم يكن هو يشارك تولستوي الرأي في المبادئ الأساسية لتعاليمه من مثل عدم مجابهة الشر بالقوة، الزهد، نظام الأبوة، الغفران العام وغير ذلك. لكنه وهو يمضي في طريقه الخاص رافضا اللاإنسانية، التصنع والكذب القائم في القوانين والضوابط السائدة وفي النظام الاجتماعي السائد- يقترب تشيخوف من أفكار تولستوي في الحب الشامل على أنه الوسيلة الشاملة من أجل حل جميع القضايا الاجتماعية المعقدة. وفي هذا الوقت كتب مسرحيته الجديدة الكبيرة " شيطان الغابة ".

في " شيطان الغابة " كما هي الحال في" إيفانوف " يصور تشيخوف حياة الضيع في المقاطعات. بيد أن النغمة العامة في هذا العمل تختلف عما هي عليه في " إيفانوف "، وقد استطاع أن يرسم شخصياته بصورة جديدة في مسرحيته الجديدة. إذ لايوجد في المسرحية الجديدة كما كان الأمر في " إيفانوف " بطل مركزي رئيس ينظم مصيره حدث المسرحية كلها. يعنى تشيخوف في هذه المرة بحياة جميع الشخصيات وعلاقاتهم اليومية العادية المتبادلة فيما بينهم. يلينا أندرييفنا

زوجة البروفيسور العجوز ، المريض ، المعروف معرفة واسعة ، تبدو فتاة شابة لطيفة وتبدو حياتها مع الزوج العجوز المريض غير اللطيف إلى قلبها صعبة وثقيلة. فوينيتسكي الإنسان غير الراضي عن الحياة أخو زوجة البروفيسور الأولى يعشق يلينا أندرييفنا. كان يقدس البروفيسور على امتداد سنوات عديدة، ويعمل على مده بالمال المطلوب من أجل حياته الخاصة والعامة ولاسيما حياته العملية، وهاهو الآن يدرك أن حياته قد ذهبت هباء، عبثا بلا جدوى. فيودور أورلوفسكي- الإقطاعي الشاب الغني الطائش اللعوب الأناني المحب لذاته المدلل بالأموال والنساء، بالأب العجوز المعجب به والمشفق عليه يحب يلينا أندرييفنا. يمتلك البروفيسور العجوز ابنة من زوجته الأولى هي سونيا الفتاة الذكية الجافة الخشنة العقلانية للغاية، يغرم بها الطبيب خروشوف الملقب بشيطان الغابة من أجل حبه الغابات التي يغرسها والتي يحرص على الحفاظ عليها من الاستئصال. سونيا كذلك تحب خروشوف، لكنهما لايثق الواحد منهما بالآخر، وهذا الشيء يعيق سعادتهما من التحقق. يغرم بسونيا الشاب الغني جيلتوخين غراما من دون أمل في التجاوب معه، وتحب يوليا أخته منذ وقت طويل فيودور أورلوفسكي. وترتبط هذه الشخصيات فيما بينها إلى جانب هذه العلاقات الغرامية العاطفية بروابط الصداقة والقربى والتجاور.

تشيخوف وهو يكشف عن العلاقات الحياتية المعقدة المتبادلة فيما بين شخصيات مسرحيته يؤكد غياب التفاهم المتبادل بين الناس، حيث تصبح حياة كل واحد منهم لاتطاق وغير محتملة على الإطلاق. ويعرض تشيخوف كيف يتكهرب هذا الجو الشاذ الذي لايطاق وكيف تقترب المصيبة بصورة حتمية، حيث ينتحر فوينيتسكي. تقول يلينا أندرييفنا: " شيطان الغابة ينقذ الغابة، ولا يوجد من ينقذ الناس ". من وكيف يمكن أن ينقذ الناس؟ تشيخوف يريد أن يقول إن الناس أنفسهم يمكن أن ينقذوا أنفسهم. ومن أجل ذلك ينبغي أن يتخلصوا من عدم الثقة المتبادلة ومن العلاقات القبيحة المتبادلة فيما بينهم. أضف إلى ذلك أن العلاقات الشاذة، في رأي تشيخوف، تقوم بين الناس، لأن بعضهم يحاول أن يلصق بالإنسان مفهوما مسبقا يبحث فيه عن الشعبوي، عن المريض نفسيا وعقليا، عن الثرثار- عن كل شيء ماعدا عن الإنسان!. هذه الطريقة المتحاملة تفسد العلاقة بين شيطان الغابة وسونيا التي تريد أن ترى فيه "ديمقراطيا أو نصير تولستوي أو الشعبوي" الشيء الذي يقلق شيطان الغابة إلى حد كبير. يصرخ بحدة: " لاينبغي أن نعيش على هذا النحو! مهما كنت أنا ينبغي أن تنظري في عيني بصورة مباشرة، جلية، من دون أفكار خفية، من دون برنامج وابحثي في نفسي قبل كل شيء عن الإنسان، وإلا فإن في علاقتك بالناس لن يكون هناك وئام على الإطلاق ". ويعلن في مكان آخر: " جميعكم تهيمون في غابة حالكة وتعيشون خبط عشواء، وتكفي عقولكم، معارفكم، قلوبكم من أجل أن تفسدوا حياتكم وحياة الآخرين". وتبدو هذه الأفكار هي الصيغة الدقيقة للجوهر الفكري في المسرحية والتي تحدد العقدة الحبكية فيها. وعندما يتشبع الأبطال بهذه الأفكار ويجدون الجرأة في أنفسهم على الإيمان بالخير لا بالشر، تحل الخاتمة السعيدة.

تنتهي المسرحية بعودة يلينا أندرييفنا إلى زوجها سيريبرياكوف، اعترافات خروشوف وسونيا المتبادلة بالحب، وكذلك يحدث الشيء نفسه مع فيودور أورلوفسكي ويوليا. أضف إلى ذلك أن كل واحد منهم يصل إلى الحقيقة الجديدة على طريقته الخاصة. تقول سونيا: " إنني أريد الحقيقة فقط، الحقيقة لا غيرها! إنني أحبك، أحبك... أحبك... عندما كنت تعترف لي بحبك، كنت دائما ما أختنق من البهجة، لكنني كنت مقيدة بالأباطيل، ولقد كان يعيقني عن الرد عليك بالحقيقة ذلك الذي يعيق والدي الآن عن أن يبتسم ليلينا. الآن أنا حرة...".

على هذا النحو ينشيء الناس لأنفسهم حياة لاتطاق لأنهم يؤمنون بالشر لا بالخير، يخافون من الحقيقة، وينظرون إلى بعضهم بعضا ببرامج وآراء متحاملة. ينبغي التخلص من كل هذا، وعندها فقط ستكون الحياة رائعة. ويبدو أن هذه الفكرة قد أصبحت أساس المسرحية عند الاقتراب من الانتهاء من العمل فيها لا مباشرة منذ البداية.

– ٥ –

وفق تشيخوف في مسرحيته " شيطان الغابة " في أن يعرض الحياة اليومية المألوفة والعادية على خشبة المسرح. ويعثر الكاتب على وسائل أصيلة مبتكرة من أجل البناء اللغوي المسرحي والحدث المسرحي تدخلنا مباشرة في العالم الداخلي لأبطاله. أضف إلى ذلك أن هذه الوسائل والطرائق التشيخوفية تصبح في وقت واحد معبرة للغاية وشحيحة للغاية. يحرص المؤلف على التخلص من المونولوجات التعريفية الطابع والمواصفات المباشرة المتبادلة بين الشخصيات والقائمة بوفرة في "إيفانوف". تحل محلها الأحاديث البيئوية، الايماءات والحركات والإشارات الشحيحة، الجمل والكلمات الملقية بصورة خاطفة وعابرة، الوقفات، الصمت على انه علامة من علامات التركيز الداخلي عند الشخصيات، وهناك وسائل فنية أخرى معبرة. وبهذا تظهر هنا في وضوح عناصر الأبعاد الفنية المعروفة في مسرحيات تشيخوف الناضجة. ومع هذا لم يستطع الكاتب أن يقدم عملا يتجلى فيه التجديد الفني الذي أراد تقديمه في صورة واضحة وجلية.

في الحقيقة يجد تشيخوف في هذه المسرحية أشكالا جديدة، وينصرف إلى حد كبير عن تصوير شخصياته وفق الشروط المسرحية التقليدية، بيد أن كل هذا يبدو مشلولا بسبب الفكرة الخاطئة في المسرحية، التي كانت غريبة عن المبدأ الرئيس في تجربته الإبداعية، مبدأ تصوير الحياة تصويرا صادقا. ومن هنا يبدو ذلك التصنع والتكلف في تطور الحدث، النزعة الأخلاقية، التبسيط في الكشف عن طباع وصفات وأمزجة الشخصيات. ويبدو هذا في وضوح ولاسيما في الفصل الأخير حيث يجهد تشيخوف في الكشف عن الانبعاث الأخلاقي والروحي عند أبطاله، الذي ينبغي أن يؤكد عدالة الموضوع الأساسي في المسرحية. ولم يستطع تشيخوف أن لا يرى نواقص " شيطان الغابة ". ومن هنا تظهر الصيغة الثانية للمسرحية. مع هذا لم تستطع التغييرات البنائية- المعمارية والتعديلات الأسلوبية أن تنقذ المسرحية الباطلة في فكرتها الأساسية. ويبدو

أن تشيخوف نفسه مع مرور الزمن قد أخذ يدرك أن الأمر هنا يكمن في جوهر المسرحية الفكري. ولعل هذا الشيء يفسر فتور تشيخوف الواضح نحو مسرحيته.

تعلق تشيخوف بالوعظ التولستوي أصبح مرحلة انتقالية في حياته، إذ سرعان ما يتجاوزه ويتخطاه. ومن هنا تأتي رغبة تشيخوف في أن ينسى مسرحيته ويأتي حرصه على عدم نشرها. يرى الناقد الروسي المعروف ج. بيردنيكوف: " أن " شيطان الغابة " يقدم خلاصة البحث الإبداعي والفكري عند تشيخوف في نهاية الثمانينيات. على أن هذه الخلاصة أصبحت في الوقت نفسه دليلا على أزمة تشيخوف في تصوراته ومعتقداته وتكشف بصورة كاملة عن ضرر وخطأ الانصراف عن القضايا الاجتماعية والسياسية لعصره. على أن هذا الخطأ لا يمكن أن يدوم طويلا، إذ إن ذلك يعني خروجا واضحا عن الاتجاه الأساسي في التجربة الإبداعية للكاتب. وبالفعل في بداية التسعينيات تشيخوف سرعان ما يتجاوز أزمته الفكرية والإبداعية(١)".

على هذا النحو يمضي تشيخوف في تعديل مسرحيته ويدخل عليها تغييرات جوهرية مهمة تبعدها إلى حد كبير عن صيغتها الأولى. تتحول مسرحيته " شيطان الغابة " إلى مسرحية " الخال فانيا " التي تصبح الصيغة الأخيرة النهائية ل "شيطان الغابة". تبدو التغييرات الجذرية في جميع أجزاء المسرحية، يعمد تشيخوف إلى تقليل عدد الشخصيات: يتخلص من أورلوفسكي وابنه، جيلتوخين وأخته يوليا. ديادين (فافليا - الرقاقة) يصبح تيليجين، خروشوف " شيطان الغابة " يصبح أستروف. وتتغيرصفات الشخصيات: تتحول سونيا من سيدة عقلانية إلى فتاة حسنة التدبير في شؤون الضيعة، ويسبغ عليها الكاتب بعض ملامح صفات وتصرفات يوليا، ويلجأ الكاتب إلى الهبوط بصورة أستروف (خروشوف) الفنية، ويمنحه في بعض المشاهد صفات فيودور أورلوفسكي المبتذل. أصبحت المسرحية مترابطة الأجزاء، مضمومة الأطراف أكثر مما كانت عليه، ويجري الحدث الآن في ضيعة آل فوينيتسكي. على أن الميزة الأساسية لهذه المسرحية الجديدة عن السابقة تكمن في ملامحها الفكرية. يتخلص تشيخوف في " الخال فانيا " كلية من الموضوع الرئيس في " شيطان الغابة "- العالم يحتضر من العداوة بين الناس الطيبين. بدلاعن ذلك يقدم تشيخوف في مسرحيته الجديدة قضايا اجتماعية مهمة(٢) .

- ٦ -

يتخلى تشيخوف في "شيطان الغابة" لأول مرة عن البطل الرئيس وعن سلطة هذا البطل المطلقة. إذ يوجد في هذا العمل المسرحي بطل-جورج فوينيتسكي يحب من كل أعماقه ومن دون أمل في أن تبادله الشعور نفسه يلينا أندرييفنا - زوجة البروفيسور سيريبرياكوف، سونيا - شيطان الغابة ، يوليا - فيودور إيفانوفيتش. يقول تشيخوف في رسالة كتبها إلى سوفورين في ١٤ مايو١٨٨٩م عن " شيطان الغابة ": " الشخوص جميعهم عددهم ثمانية ، وثلاثة منهم لاغير ثانويون..." . ولعل هذا يعني أن الكاتب لايحدد بطلا رئيسا مركزيا في هذه المسرحية.

في الحقيقة يعنون تشيخوف مسرحيته بلقب شخصية من شخصيات عمله- ميخائيل خروشوف " شيطان الغابة ". على أن أ. ن. بليشييف يلاحظ في رسالة بعث بها إلى تشيخوف في ٢٤مارس ١٨٩٠ م بعد قراءة المسرحية قراءة دقيقة: " شيطان الغابة " - شخصية ليست مركزية على الإطلاق. وليس معروفا لماذا عنونت الكوميديا باسمه. إنه يتحرك فيها بالقدر الذي يتحرك فيها الآخرون ". وينبغي ألا ننسى أن الكاتب يحول في وقت متأخر " شيطان الغابة " إلى" الخال فانيا "، وتحمل المسرحية بهذا اسم شخصية أخرى. ونحن نعتقد بأن تشيخوف لا يستطيع أن يفعل هذا الصنيع نفسه مع مسرحيتيه " بلاتونوف " و " إيفانوف ". إذ لا يمكن أن يحدث هذا التناوب في التسمية داخل المسرحية الواحدة. البطل الرئيس في هذين العملين لا يمكن استبداله ببطل آخر على الإطلاق.

على أنه لاينبغي أن نقوم مبدأ التمسك بمركزية البطل، بمبدأ استخدام البطل الرئيس أو على العكس التخلي عن هذا المبدأ تقويما أحادي الجانب على انه أمر إيجابي أو سلبي. إذ إن هناك أعمالا من مثل "هاملت"، "دون كيخوت"، "أبلوموف" تعتبر ذروة الأدب العالمي. وهذه الأعمال تبني على أساس مبدأ البطل الذي يؤدي دورا رئيسا والذي يحدد تطور الحدث في هذه الأعمال.

غير أن التخلي عن مبدأ السلطة المطلقة للبطل في عالم تشيخوف الفني وفي فنه الدرامي يصل مداه في مسرحيته " شيطان الغابة " ويصبح فتحا كبيرا. ولعل مسرحياته الأخيرة "النورس"، "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، "بستان الكرز" سوف تنبني فيما بعد على قاعدة تعدد الاتجاهات وتعدد مناحي الحدث. إذ يمكن أن نقارن الحدث في مسرحيات تشيخوف الأخيرة بجذع متشعب الفروع، ولا يمكن أن يوجد كل نوع من هذه الفروع بصورة مستقلة، وإنما يرتبط كل واحد منها بالآخر ارتباطا وثيقا .

على هذا النحو نحن نحدد إحدى الخصائص المهمة في مسرح تشيخوف، فقد تخلى تشيخوف عن تقسيم أبطاله إلى "ملائكة" وإلى "أشرار" كما تخلى عن تقسيم أبطاله إلى رئيسين وإلى ثانويين. يلينا أندرييفنا يبدو أنها تلعب دورا فعالا في تطور الحدث في"شيطان الغابة". ومع هذا فهي تقول في خاتمة المسرحية: "إنني شخصية ثانوية..." .

ولعل كثيرا من شخوص تشيخوف هي شخصيات رئيسة وثانوية في الوقت نفسه. في " النورس" يبدو المعلم ميدفيدينكو شخصية ثانوية للغاية، لكن على خلفية شكاواه الحياتية النثرية وحساباته الغبية يكتسب كثير من إجابات وملاحظات الشخصيات " الرئيسة " تنويعات شاعرية متعددة. لقد وجه تشيخوف اهتمام القارئ والمشاهد وعنايتهما إلى التجاوب والترابط وإلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين خطوط الحدث المتعددة، بين المصائر البشرية المختلفة وبين الطباع والصفات المتباينة.

تشيخوف ينشيء بدلا من مركز ثقل واحد حدثا بمراكز متعددة كثيرة الخطوط. ولعل في هذا قد وضعت واحدة من الأعمدة الرئيسة المهمة التي تقف عليها عمارة مسرح تشيخوف.

الهوامش

(١) بيردنيكوف. ج. ب: أ. ب. تشيخوف.البحوث الفكرية والإبداعية، ص (٢١٧-٢٢٤).

(٢) بابيرني.ز. س: خلافا لكل القوانين... مسرحيات وفودوفيلات تشيخوف، ص (٨١-٩٥).

٤ـ "النورس" [١٨٩٦م]

-١-

"النورس" هي أول مسرحية يكتبها تشيخوف بعد توقف كبير دام سبع سنوات منذ أن سقطت مسرحية "شيطان الغابة" عام ١٨٨٩م. لقد كانت أواخر الثمانينيات أخصب فترات حياة تشيخوف الكاتب المسرحي إذ كتب في هذه الفترة "إيفانوف"، "شيطان الغابة" ومجموعة كبيرة من المسرحيات ذات الفصل الواحد "أغنية التم"، "في مضار التبغ"، "الدب"، "الخطبة"، "الزفاف"، "ممثل تراجيدي رغم أنفه" و "اليوبيل".

أشار تشيخوف في مطلع التسعينيات إلى فكرة كتابة عمل درامي جديد، وقد ظهرت فكرة "النورس" عند الكاتب عام ١٨٩٥م، ويمكن أن نعرف من رسائل الكاتب أنه بدأ العمل في هذه المسرحية ربيع ١٨٩٥م. كتب تشيخوف إلى سوفورين في ٢١أكتوبر ١٨٩٥م: "يمكن أن تتصور أنني أكتب مسرحية، ومن المحتمل أنني سوف أنجزها ليس قبل نهاية نوفمبر. أكتبها بنوع من الغبطة، بالرغم من أنني أتحايل على قوانين المسرح بشكل فظيع"، أنهى تشيخوف مسرحيته في ١٨نوفمبر ١٨٩٥م بيد أن الرقابة أجازت هذه المسرحية في ٢٠ أغسطس ١٨٩٦م، بعد أن أدخل عليها المؤلف بعض التعديلات حسب طلبها، وواصل الكاتب العمل في هذه المسرحية بعد عرضها على خشبة المسرح، وأجرى تعديلات على النص عام ١٨٩٧م أثناء إعداده مجموعة "المسرحيات"، وفي عام ١٩٠١م أثناء إعداد تشيخوف أعماله الأدبية في اثني عشر مجلدا.

لاحظ تشيخوف أن هذه المسرحية ستكون "غريبة نوعا ما". وقد كتب ستانيسلافسكي بهذا الصدد: "إنني أعرف حتى الآن أن المسرحية عبقرية، ممتعة، بيد أنني لا أعرف من أي جانب أدخل إليها". ويرى سوفورين أنه لا يستطيع أن يكتب عملا أصيلا صادقا مثل "النورس" سوى "عبقرية درامية حقة".

بيد أن النقاد التقليديين رأوا في هذه المسرحية عدم معرفة تشيخوف الحياة والناس، ورأوا أن هذه المسرحية بدون مضمون "يفوح في كل فصل من فصولها الملل الرهيب، الزيف". ورأى بعضهم أن هذه المسرحية "رديئة للغاية"، "بلبلة ما في شكل مسرحي رديء". وقد قال تولستوي عن "النورس" إنها "هراء لا يساوي شيئا، كتبت كما يكتب إبسن: "تكدس شيء ما ليس معروفا لأي هدف. أما أوروبا فتصرخ: "ياللروعة " !).

بيد أن كل هذا لم يمنع "النورس" من أن يطير إلى كل أنحاء الدنيا. "النورس" عمل مسرحي غريب كل الغرابة، مفاجئ للغاية في مجموعة مسرحيات تشيخوف، وهي ذاتية في كثير من جوانبها ترتبط ارتباطا وثيقا بحياته وسيرته الذاتية. يرى الناقد بابيرني أن إحدى الهزات الحياتية المهمة التي أثرت على ظهور "النورس" ترتبط بالرسام إي. أي. ليفيتان[1].

ومن المعروف أن تشيخوف بدأ يكتب مسرحية "النورس" ربيع عام ١٨٩٥م، وفي ٥ يوليو دعاه إلى ضيافته الرسام ليفيتان. تظهر مجموعة من الملاحظات في دفتر مذكرات الكاتب خاصة بالعمل في هذه المسرحية بعد عودة تشيخوف من ضيافة ليفيتان. يقول أخو الكاتب م.ب.تشيخوف: "... سكن ليفيتان في منزل صيفي في ضيعة أحد الأغنياء. دخل هناك في مغامرة غرامية غريبة، نتيجة لذلك قرر أن ينتحر. أطلق النار على نفسه في الرأس، لكنه أخفق في ذلك: مرت الرصاصة عبر إهاب الرأس ولم تخترق الجمجمة. أرسلت بطلتا هذه المغامرة القلقتان، اللتان تعرفان أن تشيخوف الطبيب صديق ليفيتان برقية سريعة إلى الكاتب كي يأتي لعلاج ليفيتان ... رغبة منهما في ألا ينتشر الخبر ويذاع السر ... استقبله ليفيتان بضمادة سوداء على رأسه، الذي بعد حديث متبادل مع السيدتين نزع الضمادة عن رأسه ورماها على الأرض. أخذ ليفيتان بعد ذلك بندقية الصيد وتوجه إلى البحيرة. عاد إلى سيدته حاملا معه نورسا بائسا قتل من دونما فائدة أو غاية ورماه بالقرب من قدميها".

تشيخوف أدخل هذين الموضوعين في مسرحيته(٢). ليفيتان هو أصل تريبليف، وترتبط الحكاية الغرامية التي رواها أخو الكاتب بالإقطاعية آنا نيكولايفنا تورتشانينوفا التي أسكنت ليفيتان عندها في البيت الصيفي. وهنا تبدأ فترة سعيدة في حياة هذا الرسام. بيد أن فاريا ابنة تورتشانينوفا تقع في حب ليفيتان وتدخل الأم وابنتها في صراع. ليفيتان من أجل أن يحل هذا الصراع العاطفي المعقد يحاول أن ينتحر. على هذا الأساس يدخل في "النورس" موضوع آخر من الحياة، صراع فتاة شابة وأخرى متقدمة في السن، في المسرحية - نينا زاريتشنايا وأركادينا. لكننا يجب ألا نرى أن هذه الحكاية الغرامية، إطلاق ليفيتان النار على نفسه هي الدفعة الأولى إلى تأليف "النورس" إذ بدأ الكاتب العمل في المسرحية قبل رحيله إلى ليفيتان في ضيعة تورتشانينوفا.

هذه الرحلة منحت المؤلف دفعة جديدة في وضع أساس طباع وصفات تريبليف، فقد يكون انتحار تريبليف على طريقة ليفيتان "غير موفق". إن ما يجمع بين ليفيتان وتريبليف هو السخط على أعمالهما وعدم الرضا عن تجربتهما الإبداعية، وعدم الاقتناع بما حققاه. تريبليف يتحدث مثل ليفيتان عن الروتين في المسرح وعن أشكاله القديمة المهترئة، عن البحث عن أشكال جديدة. بيد أننا يجب ألا نعد أن شخصية تريبليف منقولة عن ليفيتان.

شخصية تريبليف وصورته الفنية أكثر تعميما واتساعا في تركيبها الفني. تظهر بعد فترة وجيزة على صفحات الدفتر الأول من مذكرات تشيخوف بالقرب من شخصية تريبليف، شخصية المدرس ميدفيدينكو. أصل هذه الشخصية مدرس في قرية تاليج هو أليكسي أنتونوفيتش ميخائيلوف، رجل بائس أثقلت عليه الفاقة والحرمان، كان الكاتب يساعده ويمده بالنقود. بيد أن ميخائيلوف وحده لايستنفد شخصية ميدفيدينكو. ميدفيدينكو في المسرحية شخصية جامعة، إذ يسبغ الكاتب على بطله الذي أرهقته الفاقة والحاجة، الأمانة والإخلاص في حبه نحو ماشا ونحو طفلهما، وهو الشيء الذي لايوجد في الحياة.

هناك فكرة لا تزال قائمة في النقد الأدبي تقول إن المصدر الأول لشخصية نينا زاريتشنايا هي ليكا ميزينوفا التي كان لها مع تشيخوف حكاية غرامية فاشلة. كتبت ليكا إلى تشيخوف بعد عرض المسرحية "إن الجميع هنا يقولون إن "النورس" أيضا مأخوذة من حياتي، وإنك أيضا قد شذبت شخصية ما بشكل جيد ". وهي تقصد هنا بوتابينكو. تشير أخت الكاتب ماريا بافلوفنا إلى أن علاقة نينا زاريتشنايا الغرامية مع تريجورين -هي علاقة ليكا الغرامية مع بوتابينكو الكاتب المعاصر لتشيخوف، وأن تريبليف هو تشيخوف نفسه وأن المسرحية قد عكست وقائع حدثت بين ليكا وبوتابينكو. فقد رحلا معا إلى باريس وهناك تخلى بوتابينكو عن ليكا وعاد إلى علاقته مع زوجته. وضعت ليكا ابنة وبعد فترة ماتت ابنة ليكا. تريجورين يلتقي في المسرحية مع نينا ويتخلى عنها مع طفلها ويعود إلى أركادينا. انعكست في شخصية أركادينا ملامح زوجة بوتابينكو التي كانت تغار من ليكا في باريس. أركادينا أيضا كانت تغار على تريجورين من نينا. وتظهر إلى حد كبير في شخصية أركادينا ملامح الممثلة ليديا بوريسوفنا يافورسكايا التي كان لها مع تشيخوف حكاية غرامية قصيرة الأمد. إن علاقتها مع تشيخوف انتقلت إلى علاقة أركادينا مع تريجورين. ويشهد معاصرو تشيخوف أن يافورسكايا كانت امرأة ذات عواطف جياشة. عندما كان يدخل عليها تشيخوف في غرفة الاستقبال كانت ترتمي على ركبتيها وتمد إليه يدها وتصرخ: " أنت المعجزة الوحيدة التي لايدرك كنهها أحد ". أركادينا أيضا تقف على ركبتيها أمام تريجورين وتصفه "بالعظيم الذي لامثيل له".

يقول إيليا إهرنبورج: "إن شخصيات "النورس" هم بوتابينكو ... وعشرات من مختلف الشعراء والأدباء وكتاب المسرحيات الذين كان تشيخوف يرعاهم بصورة دائمة، وشخصيات "النورس" هم ليكا والنساء الأخريات اللواتي كان تشيخوف يعرف أسرار قلوبهن. كل هذا لاجدال فيه، ولكن النورس هي تشيخوف نفسه أيضا، أفكاره رغباته، ولعه، صفحات طويلة من مذكراته التي لم يكتبها، والمضغوطة في ملاحظاته وأجوبته الصغيرة. إن "النورس" هي "كوميديا في أربعة فصول" وهي ملحمة وهي سيرة ذاتية... أنني أعتقد بأن من الممكن إيجاد ارتباط مباشر بين تشيخوف وكثير من أبطاله... ومن الصعب أن نتصور نتاجا فنيا لم يضع فيه الفنان جزءا من حياته أو أحاسيسه، إن الفن لا يتطلب فقط ملاحظات الفنان حول الحياة، وإنما يتطلب أيضا مشاركة الفنان بالحياة. من الممكن أن نتكلم كثيرا عن "أصل" الأبطال في الأدب، هذا شيء ممتع وحتى مفيد، ولكن يجب ألا ننسى "الأصل" الدائم وهو-المؤلف [٣] ".

هذا هو تاريخ إنشاء تشيخوف مسرحيته، وهؤلاء هم أصل شخصياته. "النورس" مسرحية تراجيكوميدية عن عدم توافق القلوب وعن التعلقات الغرامية غير المتبادلة. وصف تشيخوف مسرحيته بأنها "كوميديا من ثلاثة أدوار نسائية، ستة أدوار رجالية، أربعة مشاهد، منظر طبيعي، أحاديث عديدة في الأدب، أحداث قليلة، خمسة بود (*) في الحب". الموضوع الرئيس في المسرحية، كما عبر عنه تشيخوف "خمسة بود في الحب" و"أحاديث حول الأدب".

المسرحية في الواقع مليئة بالحب، كل الشخصيات تقريبا ترتبط بعلاقات غرامية معقدة فيما

بينها: نينا - تريجورين، تريبليف- نينا، ماشا- تريبليف، ميدفيدينكو- ماشا، أركادينا- تريجورين، بولينا أندرييفنا-الطبيب دورن.

في العادة يعبر البناء المسرحي عن العلاقات الغرامية في صورة "مثلث": هو وهي يرتبط الواحد منهما بالآخر، لكن واحدا منهما يتعلق بشخص ثالث.

يختلف تشيخوف في ذلك، ويستخدم بدلا من هذا "المثلث" سلسلة من التعلقات الغرامية الميؤوس منها، حب من طرف واحد، غير متبادل، وإذا تطابقت مشاعر الأبطال، الواحد نحو الآخر فإن ذلك لايطول ويضحي الأمر خداعا، سرابا. يتفسخ حب نينا وتريبليف الواعد، تنحل علاقة نينا الغرامية بتريجورين، بينما تبدو علاقة أركادينا وتريجورين أكثر تماسكا، ومع هذا فهو يتخلى عنها ويتجه إلى نينا ثم يعود إليها بعد ذلك. يبدو حب ميدفيدينكو نحو ماشا، ماشا نحو تريبليف، تريبليف نحو نينا، بولينا أندرييفنا نحو دورن حقائق مأساوية حزينة لا تعمل على دفع حبكة المسرحية وتحريكها. كل هؤلاء ينهزمون في الحب. كل هؤلاء حزانى، تعسون، غير راضين عن أنفسهم وعن الحياة التي حولهم ماعدا أركادينا التي لاتشكو من شيء ولا تندم على شيء.

-٢-

تريبليف، نينا زاريتشنايا، أركادينا، تريجورين هؤلاء هم أناس الفن. من هنا ترتبط بهذه الشخصيات قضيتان، موضوعان: الحب والفن. إنهم لايتطورون بصورة متوازية، وإنما يجتمعون ويتصادمون. إن نقاط تقاطعهم هي التي تشكل العقد الدرامية الرئيسة. ونحن نرى ذلك واضحا في شخصية تريبليف. تتملك تريبليف رغبتان جامحتان: الفن ونينا . وتريبليف يقدم كل ما في أعماقه ولا يبقي شيئا في داخله من أجل بحثه عن الفن الأصيل، وفي حبه نحو نينا زاريتشنايا. فهو يحبها حبا عميقا وليس هناك بالنسبة له وجود آخر غيرها. وهو في هذا يناقض تريجورين كل التناقض بتقلباته / نينا - أركادينا / . تريبليف إنسان لايعرف الحلول الوسطية.

نينا وتريبليف يحلمان بالفن، يخلصان له حياتهما كل الإخلاص. تريبليف لايتقبل الفن الذي تمثله أمه وينكره، يقتنع بوجوب البحث عن أشكال جديدة، وكانت مسرحيته التي عرضها في المسرح المنزلي هي النموذج في محاولته الأولى لتحقيق حلمه في البحث عن أشكال جديدة. غرابة هذه المسرحية وعدم مألوفيتها أديا إلى إخفاقها. بيد أن تريبليف لم يكن من ممثلي الفن المنحط "الديكادانت" ولم يخرج عن إطار الحياة في مسرحيته. هناك الكثير من الشاعرية في مسرحيته، وحلم غامض مبهم في حياة أخرى وإن كان ذلك في صورة ساذجة. ونحن نعرف أن تريبليف بعد عامين تجري فيها أحداث المسرحية يصبح مشهورا نوعا ما وتنشر أعماله في المجلات، وأصبح لايهتم الآن بالبحث عن أشكال جديدة، وبدا كل شيء أكثر تعقيدا مما كان يفكر سابقا. يقول تريبليف قبل موته: "تحدثت كثيرا عن الأشكال الجديدة، وأشعر الآن بأنني شخصيا أنحدر شيئا فشيئا نحو الروتين ... أجل إنني أقتنع أكثر فأكثر بأن القضية ليست في الأشكال الجديدة والقديمة، وإنما في أن الإنسان يكتب دون أن يفكر في أية

أشكال. يكتب لأن ذلك ينساب سلسا من روحه ". هاهو قد وصل إلى نتيجة مهمة حول دور المضمون في العمل الفني.

أصبح فشل المسرحية هو فشل حب تريبليف. يقول تريبليف في الفصل الثاني من المسرحية: " بدأ هذا في المساء الذي فشلت فيه مسرحيتي بتلك الصورة الحمقاء. النساء لا يغفرن الفشل "، ثم تخرج نينا بالرغم من كل توسلاته إليها أن تبقى، ويخرج هو نفسه بعد فترة من الحياة إلى الأبد.

هناك شيء مشترك يجمع بين نينا وتريبليف في آرائهما بالحياة. كلاهما يبتعدان عن الحياة ويصدان عنها. بيد أن تريبليف ينطلق إلى عالم الفن غير المألوف، إلى عالم الأحلام. نينا تطمح إلى عالم المجد والشهرة، ذلك العالم المثير، عالم النخبة. إن حلمها بالفن يبدأ من حلمها بالمجد والشهرة. نينا تخاطب تريجورين: " لو كنت أنا كاتبة مثلك لوهبت الجمهور كل حياتي، ولكني كنت أظل أدرك أن سعادته الوحيدة هي أن يرقى إلي، ويحملني الجمهور على مركبة "، "من أجل سعادة أن أكون كاتبة أو ممثلة أنا مستعدة أن أتحمل كراهية الأقارب، والفاقة وخيبة الأمل، أن أعيش في غرفة على السطح وآكل الخبز الأسود فقط، أن أعاني من عدم الرضا عن النفس، ولكن في مقابل ذلك كنت أطالب بالشهرة ... الشهرة الحقيقية الصاخبة ...". هذه هي أحلام الفتاة الشابة. وارتبط طريق نينا الفني بتخليها عن هذه الدعاوى الساذجة. تقف نينا أمامنا في المشهد الأخير، في لقائها بتريبليف، امرأة مرهقة تحملت الكثير من مصاعب الحياة القاسية. وبالرغم من الحرمان تبدو نينا هي المنتصرة. إن انتصارها هو انتصار اليقين، الإيمان برسالتها وموهبتها. إنها وهي تتحدث عن قواها الروحية النامية، تنهي اعترافاتها أمام تريبليف بقولها: " أنا الآن أعرف ياكوستيا، أفهم أن المهم في عملنا-سواء نمثل على المسرح أم نكتب-ليست الشهرة، ليس البريق، ليس ما كنت أحلم به، بل القدرة على الصبر. أن تعرف كيف تحمل صليبك وأن تؤمن "انحدرت نينا إلى الأرض من مرتفعات أحلامها الرومانسية. كانت الحياة فظة قاسية،حطمت أحلامها بالبريق والشهرة والمجد، بالحمل على مركبة، بحشود الشعب المندهشة المعجبة.

تشيخوف يؤكد في مسرحيته أن الحياة فظة خشنة، تضع الإنسان في معاناة وعذابات دائمة. لم تكن علاقة تريجورين بنينا، أو علاقتها بوالديها هي المعاناة العصية التي تعد الممثلة الشابة في الحياة. وإنما هناك أيضا موت طفلها، التجار السكارى الذين يثقلون عليها بمجاملاتهم . نينا وتريبليف من أجل أن يصمدا ويحققا أحلامهما في الفن كانا بحاجة إلى قوى هائلة في مواجهة "فظاظة" الحياة وخشونتها. لم يكونا بحاجة إلى الخداع والتحايل، وإنما بحاجة إلى اليقين، والمعرفة الواعية بأهدافهما في الحياة والإيمان برسالتهما. إن نينا بحاجة إلى مفهوم متكامل عن الحياة. وأصبحت كلمات زاريتشنايا حول أنها استطاعت أن تحتفظ بإيمانها الصادق برسالة الممثلة الرفيعة، وبالسعادة العظيمة التي يجلبها الإبداع الفني على المرء، وباستعدادها على أن تضحي بكل شيء من أجل أن تتحقق أهدافها التي اختارتها ذات معنى عميق في الحياة الفنية المعاصرة.

نينا أصبحت قريبة من الحياة الحقة، لاتخاف منها ولاتخشاها، استطاعت أن تستجمع قواها الروحية وتحتفظ بها: "عندما أفكر في دوري ورسالتي فأنا لا أخشى الحياة". هكذا يبني تشيخوف موضوع المسرحية الرئيس - قضية ارتباط الفنان بالحياة، ارتباط الإنسان بالواقع. ويكشف عن هذا الارتباط أيضا في مصائر تريجورين، تريبليف، أركادينا، ماشا.

قضية الفن والواقع،الكاتب والحياة نجدها في أساس انهيار بحث تريبليف الإبداعي. إن مأساة تريبليف ككاتب تكمن في عدم مبالاته وعدم اكتراثه بالقضايا الوطنية، في غياب اهتماماته الإبداعية العميقة بحياة الشعب. من هنا جاءت تصوراته السطحية عن حياة الناس التي قادته إلى الخواء والزيف الفني.

تريجورين يحمل آراء تختلف كل الاختلاف عن مفاهيم تريبليف في موضوع الكاتب والحياة، الفن والواقع. يدرك تريجورين أن على الكاتب أن يكون مواطنا وأن عليه أن يعيش قضايا الوطن والشعب، وأنّ على الإنسان أن يكون صامدا صلبا، ويعترف في الوقت نفسه بأنه يفتقر إلى الطباع القوية الصلبة.

يعترف تريجورين في حزن عميق بأنه كفنان يهتم بتصوير الطبيعة لاغير وأنه لايجيد سوى تصوير المناظر الطبيعية، وفي كل ماعدا ذلك فهو مزيف. "... إنني أيضا مواطن، أحب وطني وشعبي، وأشعر أنني مادمت كاتبا، يجب أن أتحدث عن الشعب، عن الأمة، عن مستقبله، أتحدث عن العلم، عن حقوق الإنسان ... إنني أرى أن الحياة والعلم يتقدمان حثيثا إلى الأمام، أما أنا فأتخلف عنهما أكثر وأكثر ... وفي نهاية الأمر أشعر بأنني لا أجيد سوى تصوير المناظر الطبيعية، وفي كل ماعداه فأنا مزيف، مزيف حتى النخاع ".

هناك قضية أخرى مهمة يعالجها الكاتب في "النورس"، ويتحدث عن دور مفاهيم الإنسان ونشاطه الإبداعي في حياته الشخصية. يشير بيردنيكوف إلى "أنه ليس الفن وحده يكف عن أن يصبح فنا، وإنما الحب أيضا يفقد قواه النبيلة، يصبح مصدر تعاسة وانهيار الشخصية الإنسانية، عندما ينطوي الناس على أنفسهم، وينعزلون عن الناس وعن الحياة الإبداعية النشطة. إن تفسخ الفن وانهيار الشخصية الإنسانية - كل هذا في رأي تشيخوف، هو نتيجة مرض عصيب في الروح الإنسانية [٤] ".

يبين تشيخوف هذه القضية في الشخصيات التالية: أركادينا، ماشا، تريبليف. وقد تحدثنا عن مآسي تريبليف الإبداعية والحياتية سابقا.أركادينا امرأة طموح مغرورة بنفسها، إنها يمكن أن تكون عديمة الرحمة، قاسية في تعاملها مع المحيطين بها، مع ابنها الوحيد، وفي الوقت نفسه هي مخلصة كل الإخلاص للمسرح، تحبه حبا عميقا، متفانية في عملها. إنها تستطيع أن تسيطر على قلوب المشاهدين، ليس التجار وحدهم وإنما أيضا الطلبة، ذلك الجمهور من المشاهدين الذين يمتلكون متطلبات واضحة محددة صارمة نحو المسرح والممثل. إذن فيم تكمن قوتها، جاذبيتها، موهبتها ؟ في إخلاصها العميق وتفانيها في عملها. " ما أطيب البقاء معكم أيها الأصدقاء، ما

أطيب الاستماع إليكم، لكن ... القعود في الغرفة وحفظ الدور أفضل! ". تفتخر أركادينا بأنها مازالت تحتفظ بجمالها وتبدو أصغر سنا من ماشا، بالرغم من أنها في ضعف عمرها. أركادينا تفسر صباها بنشاطها الإبداعي الدائم وتفاؤلها بالحياة. "... إنني أعمل، أشعر، إنني دائما أتحرك، أما أنت فتجلسين دائما في مكان واحد، ولا تعيشين ... أنا لا أفكر أبدا لا في الشيخوخة ولا في الموت... ". تجيبها ماشا بأنها تمتلك شعورا مناقضا لذلك: " ... أشعر وكأني ولدت منذ زمن بعيد جدا، أجرر حياتي كذيل فستان بلا نهاية ... وكثيرا ما أشعر بعدم الرغبة في الحياة ".

إن الشعور بالشيخوخة الروحية يتغلغل في أعماق ماشا بسبب انهيار حبها. تريبليف لايتجاوب معها، ولا يبادلها الإحساس بالحب. الشعور بالحب غير المتبادل سيطر على كل حياتها وحرمها التوق والتعطش إلى العمل الخلاق المبدع وحرمها من مشاعر الأمومة. هنا الإنسان يمتلك روحا فتية حينما يستغرقه نشاطه الإبداعي المحبب إلى نفسه، وتتشكل لديه مفاهيمه الخاصة به.

-٣-

هذه المواضيع الصغيرة تشكل محتوى الحدث الداخلي في المسرحية، ذلك الحدث الذي ابتدعه تشيخوف بدلا عن الحدث "الخارجي" القائم على تصادم وصراع الشخصيات، ساعد هذا الحدث الداخلي الكاتب على أن يحقق معجزة، على أن يعمم ويجمع بين قضايا الحياة اليومية العادية، بين الوجود الإنساني الاعتيادي والاستنتاجات والتعميمات الفلسفية الرفيعة.

كل شخصية من شخوص المسرحية تحمل في داخلها فكرة ما، ونصل من خلال تصرفاتهم وسلوكهم، إجاباتهم وتعليقاتهم إلى استنتاجات فلسفية في الحب والفن، في الترابط الدقيق والعلاقة المتبادلة بين الفنان والحياة ودور المفاهيم في مصير الإنسان ونشاطه الإبداعي في العمل. لقد استطاع مكسيم جوركي أن يستشف ذلك عندما وصف "النورس" بأنها "مسرحية عبقرية هرطقية". عبقرية هذه المسرحية وهرطقيتها تكمن أيضا في بنائها وأبعادها الفنية، أشار الناقد سوفورين في عام ١٨٩٦م إلى خصائص "النورس" المميزة: " فيها أشياء كثيرة رائعة، بيد أنها مبعثرة، غير مجتمعة، من هنا الإحساس بأن الحدث في "النورس" يتناسل، يتضاعف، يزداد. ليس فيها موضوع ذو خط واحد، كما هي الحال في المسرحيات ماقبل تشيخوف، في "النورس" مجموعة كبيرة من المواضيع الصغيرة. لدى كل بطل تقريبا دراماه الخاصة ... وكذلك موضوعه الإبداعي الخاص به، مأربه الذي ينوي أو يقترح تحقيقه".

يقترح ميدفيدينكو على تريجورين أن يكتب ليمثل على المسرح بعد ذلك، عن حياة المعلم وعن ظروف عيشه الصعبة القاسية. موضوع تريبليف الأول يقوم على أساس دراماه الفاشلة، ويقوم الموضوع الثاني في أساس قصته القصيرة التي يكتبها في الفصل الرابع.

-٤-

الخاصية الثانية في المسرحية تكمن في " أن الحدث أكثر خارج خشبة المسرح منه على الخشبة[٥] ". إن هذا يعد نقصا من وجهة نظر قوانين "كتابة المسرحية". بيد أن هذا النقص يصبح ذا قيمة عظيمة في مسرحيات تشيخوف، يمنحها القدرة على البقاء والاستمرارية.

تتكون "النورس" من أربعة فصول، وتنقسم إلى جزئين، تجري الوقائع جريانا متصلا في الفصول الثلاثة الأولى تقريبا - فشل مسرحية تريبليف، بداية العلاقة الغرامية بين نينا وتريجورين. ونلتقي بالأبطال في الفصل الرابع بعد مرور عامين.

يشير الناقد ز.بابيرني إلى وجود فصل خامس في المسرحية " إضافي، مشار إليه بملاحظة واحدة ... بين الفصل الثالث والفصل الرابع [٦] " هذا الفصل مليء بالوقائع والأحداث: تلتقي نينا بتريجورين، تضع طفلا ويموت الطفل بعد ذلك، تصبح ممثلة، يكف تريجورين عن حبها ويعود إلى علاقته بأركادينا، تتزوج ماشا من ميدفيدينكو دون أن تحبه، تضع طفلا، يصبح تريبليف كاتبا مشهورا نوعا ما.

هذا النوع من البناء المسرحي يجعلنا نحدد "النورس" بأنها مسرحية تتكون من العقدة والحل لاغير [٧] . أما صدر المسرحية فهو مخفي عن المشاهد، ولا يمكن رؤيته، ولهذا يبدو التصادم هو صراع البداية والنهاية في المسرحية.

-٥-

كان مصير "النورس" معقدا وصعبا للغاية. لم يكن المسرح آنذاك قادرا على أن يجسد هذا العمل الفني مسرحيا. قدم عرض المسرحية الأول في ١٧ أكتوبر ١٨٩٦م في مسرح أليكسندر. تشيخوف لم يكن مؤمنا بنجاح المسرحية إذ كان يرى أثناء التدريبات على " النورس " أن معظم الممثلين يؤدون أدوارهم أداء تقليديا نمطيا ولا يستطيعون أن يعرضوا على المشاهد روح ومزاج المسرحية. مخرج المسرحية ي.ب.كاربوف الذي كان يفتقر إلى الموهبة المسرحية الحقة ويمتلك نزعة محافظة، لم يستطع أن يفهم المسرحية ولم يحس بالصراع المتعدد الجوانب فيها. كاربوف كان يهتم بمصير نينا زاريتشنايا لاغير . قامت الممثلة الموهوبة فيرا كوميسارجيفسكايا بدور نينا. تشيخوف أعجب بأدائها أثناء التدريبات. بيد أنها لم تكن قادرة على أن تحتفظ بالمستوى نفسه من الإجادة في كل الأوقات، إذ ارتبط ذلك بمزاجها ونفسيتها أثناء العمل في المسرحية. وعندما لم يستطع الجمهور أن يفهم المسرحية وأصبح يضحك في المواقف التي يتعذر فيها الضحك ارتبكت الممثلة وافتقرت إلى المزاج والإبداع، ولهذا فقدت المسرحية الشيء الكثير من قوتها وحيويتها.شارك الجمهور في فشل المسرحية، فقد كان في قاعة المسرح مشاهدون يرغبون في الضحك وضياع الوقت.

عرضت "النورس" في يوم الحفل الذي أقيم على شرف الممثلة الكوميدية ي.ي.ليفكييفا،

بالرغم من أن هذه الممثلة لم تشارك في المسرحية. اعترض تشيخوف على ذلك معللا أن الجمهور ينتظر من الممثلة الكوميدية شيئا ما مسليا مضحكا، وهذا ما لايوجد في "النورس" مما يدخل خيبة الأمل في المشاهد.

ابتلع الفودوفيل الذي قدم على شرف هذه الممثلة "النورس"، فلم يكن الجمهور مستعدا بعدها أن يتقبل مسرحية تشيخوف، وأن يتعمق في مزاجها ويفهم أبعادها. ولهذا عندما بدأت كوميسارجيفسكايا منولوجا في عمق المسرح: " الناس، الأسود، النسور والسمانات ... " . انطلقت الضحكات في القاعة، ولم يتوقف الجمهور عن الضحك حتى نهاية المسرحية. كان الممثلون في ارتباك عميق والمشاهدون يشمتون بهم من دون تحفظ. حتى خاتمة المسرحية، انتحار تريبليف لم تترك انطباعا في المشاهد واستدعت سيلا من القهقهات في القاعة. تشيخوف في هذا الوقت كان قد ترك القاعة. عندما انطلقت القهقهات الأولى شحب وجهه، وعندما بدأت الضحكات الغامة في المسرح ترك مقعده واتجه إلى غرفة الممثلة ليفكييفا، وعندما انتهت المسرحية هرب تشيخوف مغادرا المسرح.

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، فقد ملأ النقد المسرحي صفحات ساخرة تشمت بالكاتب وتهاجمه مهاجمة عنيفة، وانثالت على الكاتب المقطوعات الشعرية الهجائية والحكايات الشعرية العدائية.

بدا أن مؤلف "النورس" أخفق إخفاقا مريعا. بيد أن تشيخوف والممثلين أجروا بعض التعديلات على المسرحية، وفي ٢١ أكتوبر ١٨٩٦م قدمت المسرحية وحققت نجاحا هائلا. فهم الجمهور المسرحية، وأعجب بتمثيل كوميسارجيفسكايا. وقدمت المسرحية على مسرح أليكسندر خمس مرات، لكن الصحافة لم تفهم المسرحية ونقدتها نقدا عنيفا. كتب أليكسندر إلى أخيه تشيخوف " ليس ذنبك أنك تجاوزت عصرك ".

قرر ستانيسلافسكي ونيميروفيتش - دانتشينكو مخرجا المسرح الفني الذي ظهر حديثا في الحياة المسرحية أن يعرضا " النورس " بعد أن أخفق عرض المسرحية الأول، وكان مسرح موسكو الفني قد ولد في ربيع عام ١٨٩٧م. لم يوافق تشيخوف لمدة طويلة على تقديم المسرحية، بيد أن نيميروفيتش - دانتشينكو استطاع أن يقنع الكاتب في ١٨٩٨م، وفي ١٧ ديسمبر ١٨٩٨م قدمت المسرحية في المسرح الفني. حققت المسرحية نجاحا تاما وكانت المقالات النقدية إيجابية في هذه المرة، وانجذب المشاهد إلى القوة الإبداعية في المسرحية التي لم يتعود من قبل أن يراها على خشبة المسرح.

يتحدث ستانيسلافسكي عن ذلك: " في الساعة الثامنة مساء، رفع الستار. كان عدد المشاهدين قليلا. ولست أدري كيف سار الفصل الأول. كل الذي أذكره أن رائحة قطرات فاليريانه (قطرات مهدئة) فاحت من جميع الممثلين. أذكر أيضا أنني كنت أشعر بالرهبة وأنا

جالس في الظلام مديرا ظهري للجمهور أثناء مونولوج زاريتشنايا وأنني كنت أمسك بساقي خفية كي لايظهر ارتعاشها.

وبدا أننا منينا بالفشل. وأسدل الستار بينما خيم على الصالة صمت القبور. التصق الممثلون بعضهم ببعض في وجل وهم يصيخون السمع إلى الجمهور. صمت كصمت القبور. من الكواليس مد الأسطوات رؤوسهم وأصاخوا هم أيضا. صمت. وبكى أحد ما. كانت كنيبر تكتم نحيبا هستيريا. ومضينا في صمت إلى ما وراء الكواليس.

وفي تلك اللحظة دوى تصفيق الجمهور وأنينه. واندفعنا لرفع الستار. قيل لنا أننا واجهنا الجمهور بجنبنا، وإن وجوهنا كانت فظيعة، وإن أحدا منا لم يفطن إلى الانحناء للجمهور، بل إن أحدنا، كما قيل، كان جالسا. يبدو أننا لم نكن نعي مايدور.

كان نجاحنا لدى الجمهور هائلا، وعلى خشبة المسرح جرى عيد فصح حقيقي. تبادل الجميع القبلات بمن فيهم الغرباء الذين اقتحموا الكواليس. وتلوى أحد ما على الأرض في نوبة هستيرية. وكثيرون وأنا من بينهم، رقصوا رقصة المتوحشين من شدة الفرحة والاستثارة [٨] ".

عكست مسرحية "النورس" استجابة تشيخوف وتفاعله مع القضايا الحياتية الملحة والمناقشات والحوارات الجادة حول طرق تطور المسرح الروسي، والفن الروسي بوجه عام. كان شعار تشيخوف - ليكن على المسرح كل شيء معقدا، وكل شيء بسيطا كما هو في الحياة، وكانت "النورس" نموذجا حيا على خصب هذا المبدأ الواقعي الذي فتح أمام الكاتب آفاقا واسعة أصيلة في الإبداع والتجديد.

الهوامش

(١) بابيرني. ز. س: نورس أ.ب.تشيخوف، ص (٧٠).

(٢) المصدر نفسه، ص (٧١).

(٣) إيرنبورغ . إيليا : تشيخوف، ص (٨٦).

(*) بود. وحدة وزن زنتها ٣٦ رطلا.

(٤) بيردنيكوف . ج . ب : المقدمة، في كتاب : أ. ب. تشيخوف. مسرحيات، ص(١٨).

(٥) بابيرني. ز. س: المصدر السابق، ص (٤٤).

(٦) المصدر نفسه، ص (٤٥).

(٧) المصدر نفسه، ص (٤٥).

(٨) ستانيسلافسكي. ك. س: أ. ب . تشيخوف في المسرح الفني . (ذكريات)، في كتاب: أ.ب. تشيخوف في ذكريات معاصريه، ص (٣٧٦) .

٥- "الخال فانيا" [١٨٩٧م]

-١-

شكلت التسعينيات من القرن التاسع عشر مرحلة جديدة في تطور الحياة الاجتماعية في روسيا. إنها مرحلة الإبداع السياسي المباشر للجماهير الشعبية، ذلك الإبداع الذي أدى إلى قيام ثورة ١٩٠٥م. أحس تشيخوف إحساسا عميقا بهذا الوضع الجديد، وربطه بتلك التغييرات التي حدثت في وعيه وإدراكه. إن الرغبة في بعث وإيقاظ عدم الرضا والرفض والاحتجاج في الناس، التعطش إلى حياة أخرى تقوم على أساس الحرية والعدالة، أصبحت الآن هي مداميك تجربة تشيخوف الإبداعية. لقد أصبح نشوء واستيقاظ وعي الإنسان الذاتي الموضوع الرئيس في تجربة تشيخوف الإبداعية في التسعينيات، وتظهر أكثر فأكثر في أعماله الفنية أناس لايعرفون الأوهام والتخيلات، وتبدأ حياة جديدة قلقة لاتعرف الراحة والدعة والطمأنينة. تفتحت عيون أبطال الكاتب على العالم المحيط، إنهم يرون أن التفاهة والدناءة تحيط بهم من جميع الجوانب، وإن أناسا تافهين مملين يحيطون بهم ويحاولون أن يفرضوا عليهم قناعاتهم وتفاهاتهم واهتماماتهم المريضة.

مسرحية " الخال فانيا " تعكس هذه التغييرات الجادة التي حدثت في مفاهيم الكاتب ونظرته إلى الحياة والواقع في التسعينيات. تعد هذه المسرحية غربلة جذرية و إعادة صياغة متكاملة وتغييرا لمسرحية "شيطان الغابة". هناك خلاف شديد حول تاريخ كتابة هذه المسرحية إذ لايزال مجهولا التاريخ الدقيق لتأليف "الخال فانيا". وقد نشرت هذه المسرحية لأول مرة عام ١٨٩٧م. إن الخصائص الفكرية - الفنية لهذه المسرحية تقيم الدليل على أن "الخال فانيا" تقف بالقرب من أعمال الكاتب التي كتبت في منتصف التسعينيات من القرن التاسع عشر. يصل الباحث ج.بيردنيكوف وهو يقارن مضمون هذه المسرحية وقصص تشيخوف التي كتبت في هذه الفترة إلى نتيجة: إن هذه المسرحية تكون قد كتبت ليس قبل ١٨٩٥م، وعلى الأرجح عام ١٨٩٦م.

كان من نتيجة تغيير " شيطان الغابة " أن قل عدد شخوص المسرحية وتغيرت صفاتهم وجوهر طباعهم: تحولت سونيا من سيدة عقلانية إلى فتاة حسنة التدبير في شؤون المنزل، وتغير تغيرا جذريا جوهر شخصية أستروف. أصبحت المسرحية قطعة واحدة غير مبعثرة، ويجري الحدث كله في ضيعة فوينيتسكي. بيد أن ما يميز المسرحية هو جوهر محتواها الفكري. تخلص الكاتب في "الخال فانيا" من الفكرة الأساسية في "شيطان الغابة" : يحتضر العالم بسبب العداء بين الناس الطيبين. بدلا عن ذلك احتوت المسرحية على قضايا اجتماعية مهمة تدخل في صلب حياة المثقفين ونشاطهم الإبداعي في روسيا. لقد اهتم المؤلف في "الخال فانيا" بالحياة الروحية للمثقفين الروس، وأصبحت القضية المهمة في هذا العمل هي مفاهيم المثقفين الروس وتفاعلهم بالواقع الاجتماعي.

ويكشف تشيخوف أمامنا بحث المثقفين عن هذه المفاهيم وتشكلها في وجداناتهم، ويرصد مقدار صمود هذه المفاهيم في الواقع الفعلي. تتوتر المسرحية دراميا، ويبدو الصراع الأساسي

فيها، صراعا بين الأبطال وظروف ومتطلبات الحياة في مجراها الاعتيادي اليومي. هذا النوع من الصراع يعد صراعا تقليديا في تجربة تشيخوف الإبداعية في التسعينيات من القرن التاسع عشر.

-٢-

تقف أمامنا في " الخال فانيا " مرة أخرى تفاصيل التيار "الثقافي الشعبي "، كما هي الحال في " إيفانوف ". هذا هو الطبيب المحلي أستروف المدافع عن الغابات ، كان يرى حتى وقت قريب أن نشاطه الإبداعي الثقافي سوف يجلب على الإنسانية فائدة عظيمة. وهذا أيضا فوينيتسكي الذي كان في الماضي القريب، كما تقول ماريا فاسيليفنا: "إنسانا ذا معتقدات محددة"، " شخصية لامعة "، جعل من البروفيسور سيريبرياكوف معبوده. يبين تشيخوف في المسرحية انحلال هذا التيار انحلالا تاما، فساده الأخلاقي-المعنوي. لقد حدثت هذه الانتكاسة عند الليبراليين الشعبيين بالذات في التسعينيات من القرن التاسع عشر. ويفضح المؤلف زيف سيريبرياكوف وينزع عنه مجده، ويعرض عرضا موفقا نفاد وسقوط ظاهرة سيريبرياكوف-زعيم التيار الشعبي الثقافي، ويبين الثمن الباهظ الذي يدفعه أولئك الذين ظلوا يقدسون هذا الزعيم مدة طويلة.

إن مأساة فوينيتسكي وأستروف الروحية هي جزء من هذه الظاهرة العامة التي يجسدها الكاتب في شخص سيريبرياكوف.

ما هي إذن أسباب التراجيديا الروحية التي يعانيها أستروف؟ أستروف الطبيب المحلي، واحد لمئات الفلاحين، هو العمل اليومي المتواصل الذي لايعرف الراحة. يقول هو عن نفسه: "خلال عشر سنوات أصبحت إنسانا آخر.. .عملت كثيرا يا مربية. من الصباح إلى المساء على قدمي...ثم إن الحياة نفسها مملة، حمقاء، قذرة...الحياة المزرية في أوحالها، الحياة الضيقة الأفق أغرقتنا؛ سممت دماءنا بأبخرتها العفنة، فأصبحنا مبتذلين كالآخرين ".

وهكذا نرى أن دراما أستروف الشخصية تتغلغل في جذور الواقع المحيط، في تلك الحياة التافهة الضيقة التي اجتاحت روسيا في الثمانينيات من القرن التاسع عشر. إنها تبتلع الإنسان في مستنقعها، ولاتستطيع أن تقف في مواجهة هذه الحياة الضيقة المزرية حتى الشخصيات القوية مثل الطبيب أستروف. إذن تقف في المسرحية قضية الواقع الاجتماعي وتأثيره على الإنسان، تلك القضية التي حاول تشيخوف أن يتحاشاها في "شيطان الغابة".

يضيف أستروف سببا آخر في معاناته وخموله الروحي: " إنني أعمل أكثر من أي شخص آخر في هذه المقاطعة، القدر يرميني بمصائبه دون توقف، وأعاني أحيانا معاناة عصيبة لا تطاق، بيد أنني لا أملك ضوءا في الأفق". ولهذا فإن أستروف لم يعد ينتظر شيئا لنفسه ولا يحب الناس.

هذا الضوء هو الرغبة في خدمة الآخرين من البشر. لقد كان يمتلك هذا الضوء في وقت ما. فهو أنقذ غابات الفلاحين من الاجتثاث، وغرس الغابات بيديه، وتمتلىء روحه بالفخر عندما يرى بتولا خضراء كان قد غرسها بيديه. هذا النشاط جلب عليه السعادة. أما الآن فقد بدا كل

هذا غرابة أطوار، وأصبح يتطلع أكثر فأكثر إلى الكأس.

لم يكن أستروف يشعر بالتعب الجسماني لا غير، وإنما، وهو الأهم، أدرك أن تلك النزوة النبيلة في خدمة الشعب، وإعادة صياغة الواقع عن طريق العمل الثقافي لن تحقق شيئا ما، لأنه لا يستطيع أن يقوم بتغييرات جذرية داخل الواقع الاجتماعي. إن مصيبة أستروف تكمن في أن الحياة تجري في مجراها الطبيعي، وهي تضحك من قدرته على التغيير عن طريق الثقافة. لقد أطفأ مستنقع الحياة الروسية الضوء في روح أستروف ورماه في عداد أولئك الذين لاينتظرون شيئا من الحياة، والذين خابت آمالهم. دراما أستروف الحياتية تكمن في القضية الاجتماعية التي يعالجها الكاتب في هذه المسرحية: الإجراءات الصغيرة الثقافية لاتستطيع مطلقا أن تغير من الواقع، والناس الذين يدركون ذلك يتعذبون بسبب ضعفهم أمام هذا الواقع وتغييره.

-٣-

على هذا الأساس يكون الواقع الموضوعي هو مصدر الدراما الشخصية عند أستروف والخال فانيا-فوينيتسكي. فوينيتسكي يرى أن مصدر تعاسته الشخصية يكمن في تعلقه بالفلسفة المدرسية الكلامية " السفسطائية " التي حجبت الرؤية عن عينيه. فهو لا يرى أن خلف هذه المدرسة الفلسفية يقف نظام حياتي متين يتغلب على آرائه الخاصة الساذجة.

الخال فانيا وهو يعيد تقويم أسلوبه الحياتي يصل إلى نتيجة مؤداها أن حياته كانت خطأ فادحا. كان يقدر سيريبرياكوف لسنوات عديدة، ويؤمن بعبقريته، وكان يعمل ليل نهار كي يتمكن البروفيسور من العيش في راحة من أمره، ويوفر له المادة المطلوبة. بيد أن البروفيسور يحال على التقاعد، وها هو فوينيتسكي يتبين أن سيريبرياكوف إنسان عديم الموهبة، لم يستطع أن يقدم شيئا على مدى خمسة وعشرين عاما من نشاطه الإبداعي.

وكثيرا ما يدخل الخال فانيا في تأملات عميقة حزينة يائسة. فهو لم يفكر في وقت من الأوقات بسعادته الشخصية، أما الآن، فقد صحا، وأصبح يدرك أن كل إنسان يجب أن يملك الحق في سعادته الشخصية. " لا أنام الليل من الأسى، من الغيظ، لأنني أهدرت بحماقة ذلك العمر الذي كان بوسعي أن أحصل فيه على كل ما تحرمه الآن علي شيخوختي ". إنه الآن في السابعة والأربعين من عمره. إن الخال فانيا وأستروف أيضا يعافان الحياة ولايريدانها. وليس عبثا أنه بعد الحديث الساخن مع أمه يقول: "في طقس كهذا يحلو الانتحار شنقا، إذ يحيط بالخال فانيا أناس عديمو الموهبة: أمه، " العجوز الغراب "، التي مازالت تعبد صهرها " تنظر بإحدى عينيها إلى القبر، وبالأخرى تبحث في كتبها عن فجر الحياة الجديد". الإقطاعي تيليجين الذي تبنى أولاد زوجته التي هربت منه في اليوم الثاني لزواجهما، وأنجبت بصورة غير شرعية من شخص آخر. تيليجين لايزال حتى هذا اليوم مخلصا لها، يحبها" وانفق كل ما يملك لتربية أولادها". هذه هي الفلسفة العبودية الحقة. إن تيليجين يفتقر إلى الرجولة الحقة والشرف الإنساني. وليس عبثا أن

هذا الرجل يثير اشمئزاز الخال فانيا، ويرد عليه الخال فانيا ردا جافا قاسيا: "أغلق هذه النافورة ياوفل(*) ". البروفيسور سيريبرياكوف "أستاذ متقاعد، عجوز أعجف، فسيخة مقددة متعلمة...شخص يقرأ ويكتب عن الفن طوال خمسة وعشرين عاما. وهو لايفقه في الفن شيئا على الإطلاق. خمسة وعشرون عاما يطحن الماء. وفي الوقت نفسه فأي غرور!، أي ادعاء! ".

الخال فانيا آمن بأمثال هؤلاء الناس وخضع لهم سبعة وأربعين عاما. هذه الفكرة تعذب فوينيتسكي وترهقه. إنه ينتفض في وجه سيريبرياكوف وفلسفته العبودية التي توقع الإنسان في أحابيلها وتشل قدرته، مشاعره وتحوله إلى عبد أعمى مقيد بأفكار وآراء الآخرين. إن الصراع بين الخال فانيا وسيريبرياكوف يضع أمامنا قضية استقامة الإنسان وتشكل الشخصية الإنسانية. فهو بتأثير مشاعره العاطفية نحو يلينا أندرييفنا زوجة البروفيسور يريد أن يوقظ الحياة الحقة في أعماقها.

الخال فانيا لايستطيع أن يفهم كيف يمكن لهذه الفتاة الشابة أن تعيش مع البروفيسور العجوز، وهاهي حياتها تخبو أمام الجميع.

بيد أن يلينا أندرييفنا لاتستطيع أن تقطع علاقاتها بالذين يحيطون بها، ولا تستطيع أن تمنح عواطفها نحو أستروف حرية الاتقاد.

يصل حقد الخال فانيا على سيريبرياكوف إلى قمته بعد أن يقترح البروفيسور بيع ضيعة سونيا، ابنته من زوجته الأولى. إن سيريبرياكوف نفسه يعيش كالطفيلي في ضيعة زوجته المتوفاة. لقد بقيت الضيعة ولم تبع بفضل فوينيتسكي. ولذا فهو لايسمح حتى بمجرد التفكير ببيعها. الخال فانيا تحت تأثير حقده الفظيع على البروفيسور يحاول أن يقتله، ويطلق عليه النار مرتين، لكنه يفشل في إصابته. يقرر أخيرا بسبب الضغط واليأس الرهيب أن ينتحر، فيسرق من الطبيب أستروف علبة مورفين. لكنه يتخلى عن نية الانتحار. كان عليه من أجل أن ينتحر أن يمتلك قوة ما، الشيء الذي يفتقر إليه الخال فانيا. ويبدو لنا في واقع الأمر، هيستيريا، عاجزا، خائرا. إن أمثال سيريبرياكوف، تيليجين، ماريا فاسيليفنا وغيرهم لا يمكن أن يخلقوا في الإنسان شخصية مغايرة أخرى. ويجد الخال فانيا في خاتمة المسرحية مخرجا من المأزق في العمل وسرعان ماينشغل بالأمور المنزلية وتدبيرها، المهم أن ينسى ماحدث وما يحدث.

إنه يشغل نفسه بالأعمال التافهة الحقيرة. وها هي سونيا ابنة أخته تردد: "سوف نعيش ياخالي فانيا. وسنتحمل بصبر تلك المحن التي ستبلونا بها الأقدار، سوف نكدح من أجل الآخرين الآن وفي الشيخوخة دون أن نعرف معنى الراحة... ". بهذه الروح الدينية تدعو سونيا إلى الصبر والطاعة والإخلاص، وتطمح إلى السلوى في المستقبل.

أبطال تشيخوف، كما نرى، لم يستطيعوا أن يخرجوا من مأزق الحياة، وأغرق مستنقع الواقع أرواحهم، نياتهم الحسنة الطيبة، ولم يبق الآن سوى الفراغ، اليأس والقنوط، والخمول. إنهم لايناضلون من أجل تحقيق مآربهم ولم يكونوا مناضلين، أما الآن فهم مرضى روحيا لا أمل في شفائهم.

-٤-

يبين تشيخوف في " الخـال فانيـا " أن انتصـار وازدهـار سـيريبرياكوف كظـاهرة، و أن فلسفته العبودية التي حاول من دونما فائدة أن يقاومها فوينيتسكي، وأن هذه الحيـاة الضيقـة التافهة عديمة الجدوى التي تجذب معها يلينا أندرييفنا والتي تحطم الموهبة والعبقرية الإنسانية هي ظواهر متعددة مختلفة في الواقع الروسي الذي يهدد بالانهيار العام.

يجبرنا الكاتب على التفكير في الظروف الحياتية الجديدة التي يمكن أن تمنـح التطلعـات الإنسانية الرائعة فضاء واسعا حيث يصبح العمل الإنساني عملا إبداعيا مقدسا يسبغ علـى الحياة جمالا ورونقا. ويوحي تشيخوف في أعماقنا بفكرة مهمة: أن تعيش هكذا، كما عـاش الخال فانيا، سونيا، أستروف، الشعب يعد أمرا مستحيلا لايطاق ولا يتقبله العقـل السـليم. ونحن نشارك أبطال المسرحية مصائبهم الفادحة في الحياة، نذرف الدموع في آخـر المسـرحية، دموع الحرقة والألم، لأن سونيا تبحث عن التصالح مع الحياة العبودية، ويجبر الخال فانيا على التصالح معها، ويتغلغل في أعماقنا الحقد والكراهية على مثـل هـذا الوجـود وهـذه الحيـاة الكئيبة المعتمة.

يقول ف.يا. لاكشين: "الشيء الجوهري الذي يحدد شخصية يلينا أندرييفنا هو أنها هي نفسها تعاني كثيرا الحياة التافهة وغير راضية عن واقعها مثل الخال فانيا وأستروف. إن الحياة المشوهة الشقية تتخلل أقوال يلينا أندرييفنا على امتداد المسرحية كفكرة رئيسـة فيـها. فـهي تريد الانفلات من الجو الخامل التافه الذي تحيا فيه وتستسلم له. فهي تحلم "أن تطير كطـائر حر من جميع الموجودين حولها من الوجوه الحالمة والأحاديث التافهة وتنسى وجود الجميع في هذا العالم ".

لا يخفي تشيخوف الصفات السلبية عنـد بطلتـه كـالخمول وحـب الراحـة. إن وعيـها لضعفها يقف عقبة في طريق التخلص من الكلام البليغ والصفات الكسولة ، وتغيير الحياة الضيقة الأفق البغيضة. إن ولع يلينا أندرييفنا بأستروف محاولة للتخلص من التفاهة السائدة والأخلاق المألوفة. ويؤكد تشيخوف أن هذا الولع ليس حبا، فهي تحب في أستروف موهبتـه وتفكيره الواسع وحلمه بالسعادة البشرية (١) .

إن مبدأ بناء مسرحية "الخال فانيا" هـو المبـدأ نفسـه الـذي قـام عليـه بنـاء مسـرحية " النورس". تشيخوف يعرض على القارئ حياة أبطاله في ظروف حياة البيئة العادية اليوميـة، ويبين مجرى حياتهم اليومي الاعتيادي. بيد أنه يلجأ إلى استخدام المصدر الأساسي للتراجيديا الإنسانية في حياة أبطاله اليومية العادية ويختار ما يعبر عن هذه التراجيديا تعبيرا موفقا، تلك التراجيديا التي خلقها النظام القائم وعلاقاتـه الاجتماعيـة. ومعظـم أبطـال هـذه المسـرحية تعساء، كل على طريقته الخاصة، كل واحد منهم يثير الرفـض والاحتجـاج في وجـه الحيـاة

القائمة، وينبه إلى ضرورة البحث عن طرق إلى الحياة الجديدة. إن مقياس تقويم الأبطال عند تشيخوف يكمن في: أن البطل الإيجابي هو ذلك الذي يقطع علاقاته بنظام الحياة العادي، القادر على الاحتجاج في وجه النمط الحياتي التقليدي الضيق الأفق.

يبدو بناء الحدث في هذه المسرحية غير عادي. في المسرحية أربعة فصول ولا يوجد هنا في حقيقة الأمر صراع بين الشخوص، بالرغم من أن صراع الخال فانيا وسيريبرياكوف يبدو واضحا للعيان. بيد أن هذا الصراع بينهما لايحرك الحبكة، وإنما يمكن القول إن هذا الصراع يبدو غير جوهري، ساذجا. إن الحدث الدرامي الأساسي الحق في هذه المسرحية، كما هي الحال في "النورس" يتحدد بصراع الناس مع نظام الحياة العدائي القائم. ويتجلى في هذه المسرحية نظام خاص للأحاديث المسرحية. إن جوهر هذا النظام يبرز في اتجاهين: الاتجاه الأول-حديث الأبطال في المواضيع اليومية الاعتيادية داخل الحدث المسرحي الخارجي. الاتجاه الثاني-انهماك الأبطال الداخلي، أفكارهم ومناقشاتهم الداخلية. ويستخدم تشيخوف أساليب فنية متميزة-نظام الوقفات تقترن بملاحظات المؤلف. وعادة ما تمتلىء الوقفات بزحزحة الشخصية المسرحية أو إيماءاته التي يشار إليها بملاحظة المؤلف "فوينيتسكي. لابأس... / يضع الياقة على الكرسي، قلقا؛ يمسح بالمنديل وجهه وخلف الياقة/ نعم...لابأس". ودائما ما تدل هذه الوقفات على أفكار وتأملات الشخصية المسرحية حيث تظهر على أساسها نتيجة جديدة تضاف إلى الفكرة المفصح عنها سابقا، أي أن هذه الوقفات تعلل أسباب الإجابات والتعليقات اللاحقة.

"سونيا. أنت ترتعشين، إنك قلقة؟ / تتفحص في وجهها بإمعان/. أنا أعرف. لقد قال إنه لن يأتي إلى هنا بعد...أجل ؟ صمت. قولي: نعم؟ / تهز يلينا أندرييفنا رأسها مؤكدة ذلك"./ .وهناك طريقة فريدة في نوعها تتجلى في مهارة تشيخوف الفنية-استخدام تشيخوف الواسع للأصوات في المسرحية، مما يساعد على قيام وضعية طبيعية فيها، إذ يجب أن يكون الصوت نموذجيا في هذه الوضعية. لقد كان تشيخوف بحاجة إلى الرعد والمطر في الفصل الثاني من أجل أن يبرز اضطراب وعصبية المشهد المسائي. ضربات الحارس في خاتمة الفصل الثاني تؤكد القاعدة البيئوية في المشهد. ويستخدم الكاتب استخداما واسعا عزف تيليجين على الجيتار ليؤكد طبيعة الحياة في الضيعة.

-٥-

كان من المفترض أن تقدم مسرحية "الخال فانيا" على مسرح مالي في موسكو. بيد أن لجنة النصوص المسرحية التي كان يجب أن تقرر مسألة عرض مسرحية الكاتب، وجدتها غير متكاملة في كثير من جوانبها، وطالبت المؤلف بإعادة صياغة المسرحية طبقا لملاحظاتها. كان ذلك في (٢٠ مارس ١٨٩٩م). تشيخوف بعد اطلاعه على قرار اللجنة التي لم تستطع أن

تفهم هذا العمل الدرامي، كما لم يستطع في وقته مسرح أليكسندر أن يفهم"النورس" ويدرك مزاجها العام، ويتعمق في جوانب التجديد الفني التي ابتكرها هذا الفنان الواقعي الكبير، سحب مسرحية "الخال فانيا" وقدمها إلى مسرح موسكو الفني الذي ظل فترة طويلة يطالب الكاتب بها. قدم العرض الأول على خشبة مسرح موسكو الفني في ٢٦أكتوبر ١٨٩٩م، " بعد العرض الأول اجتمعنا فريقا متقاربا في أحد المطاعم ورحنا نذرف الدموع الحارة، لأن المسرحية، بإجماع الآراء قد فشلت. بيد أن الزمن تكفل بالأمر إذ حازت على الإعجاب بعد ذلك، واستمرت تقدم أكثر من عشرين عاما، وأصبحت مشهورة في روسيا وأوروبا وأميركا...[٢] ". حققت المسرحية نجاحا عظيما، وأخذ هذا النجاح يتوطد من عرض إلى آخر، وأصبحت المسرحية ظاهرة ملحوظة في الحياة المسرحية والحياة الاجتماعية في روسيا آنذاك.

وجد النقد الأدبي والرأي العام أن الكاتب في " الخال فانيا " يواصل اهتمامه ويوجه أفكاره إلى القضايا الاجتماعية العامة التي تهم روسيا " لو مدت في مكان هذه الغابات المبادة طرق السيارات والسكك الحديدية، ولو قامت هنا المصانع والمعامل والمدارس، لأصبح الشعب أصح وأغنى وأذكى، ولكن شيئا من هذا لم يحدث! في الإقليم نفس المستنقعات القديمة، والبعوض وانعدام الطرق، والفقر، والتيفوس والدفتيريا، والحرائق...إننا أمام انحلال نتيجة الصراع القاسي من أجل الوجود، انحلال بسبب التخلف والجهل، بسبب الغياب التام للوعي الذاتي... ". بيد أن هناك من النقاد من هاجم المسرحية، واتهم الكاتب باللامبالاة والسوداوية، ووقف من " الخال فانيا " موقفا عدائيا أولئك الذين يمكن أن نضمهم إلى معسكر سيريبرياكوف. على أن هناك من رأى أن هذه المسرحية توقظ في النفس الإنسانية الشعور بالواجب نحو الوطن وتقض على الكسالى والخاملين مضاجعهم.

اختلفت الآراء في تقويم شخصية الطبيب أستروف، وكانت بعض المقالات النقدية قد فسرت هذه الشخصية على أنها نوع جديد من الناس الزائدين في الأدب الروسي. بيد أن تشيخوف لم يرض بهذا النوع من التفسير وعارضه معارضة شديدة. كتب ستانيسلافسكي الذي استطاع أن يدرك جوهر أستروف: "أستروف إنسان مستهتر، صار كذلك بسبب احتقاره التفاهة المحيطة به. إنه إنسان غير عاطفي، ولا يترهل. فهو إنسان ذو مبادىء معينة. لايمكن أن تدهشه الحياة اليومية الاعتيادية التي درسها دراسة جيدة... إنه يتحمل الحياة برجولة".

أستروف قريب من روح الكاتب؛ كان تشيخوف يدرك إدراكا عميقا أنه لا يمكن تغيير النظام القائم والحياة الراهنة، وإنقاذ الشعب من الرق والعبودية عن طريق الإجراءات الثقافية، والدعوة إلى تحقيق "القضايا الصغيرة "، كان يعرف أنه يجب القيام بإجراءات أكثر عمقا واتساعا كي تتحقق الرغبات والطموحات الإنسانية المشروعة في بلد خيم عليه الاستبداد والفوضى والرعب. تشيخوف كان يعرف أيضا أن على الإنسان أن ينبذ اللامبالاة

وعدم الاكتراث والخمول الروحي في علاقته بنفسه، والعالم الذي حوله، وأن على الإنسان أن يقدم كل ما في وسعه لأولئك الذين يحتاجون إلى مساعدته. هكذا كان يصنع تشيخوف، ويصنع أستروف. تشيخوف المريض مرضا حادا، كان يعالج الفلاحين ويبني المدارس على حسابه الخاص لأبنائهم، أخذ على عاتقه مكافحة وباء الكوليرا المنتشر في أوساطهم. وفي هذا تكمن إنسانية تشيخوف وتصوره عن الإنسان ومكانته في الحياة. وليس عبثا أن الكاتب يضع على لسان أستروف تصوره عن الإنسان، وأصبحت آراء تشيخوف-أستروف من المأثورات: "يجب أن يكون كل شيء جميلا في الإنسان: الوجه والثياب والروح والأفكار...إن الحياة التافهة الفارغة لايمكن أن تكون نقية طاهرة ".

كتب مكسيم جوركي حول عرض " الخال فانيا " يقول: " عندما كنت أصغى لمسرحيتكم، كنت أفكر في الحياة التي قدمت ضحية لصنم، وفي غزو الجمال لحياة الناس، وفي كثير من الأمور الأخرى الجذرية والمهمة. إن المسرحيات الأخرى لا تحول اهتمام الإنسان عن الواقع إلى مستوى التعميمات الفلسفية. أما مسرحياتكم فتفعل هذا ".

يشير الناقد السوفيتي الموهوب أ.ي.ريفياكين إلى أن " الخال فانيا " هي "مسرحية عن الناس، عن الإبداع الفكري، عن الموهبة والعبقرية، عن الجمال، عن كل هذا الذي يخبو قبل الازدهار في جو العبودية الخانق، في جو الخمول وضيق الأفق. وترسم رسما دقيقا واضحا خلف شخصية سيريبرياكوف روسيا الاستبدادية البيروقراطية عديمة الموهبة (٣) ".

على هذا الأساس يعرض تشيخوف في " الخال فانيا " أناسا ذوي مواهب وأفكار إنسانية، أناسا يتطلعون إلى العمل من اجل إسعاد الآخرين، أناسا يطمحون إلى الحقيقة والجمال/ أستروف، فوينيتسكي، سونيا/ ، بيد أنه حكم عليهم بالفشل، لأن الذين يسودون في المجتمع هم سيريبرياكوف وأمثاله، الراضون عن أنفسهم كل الرضا، الذين بعد خمسة وعشرين عاما من النشاط الإبداعي بدوا مجرد " فقاعة صابون".

-٦-

أبطال تشيخوف يمتلكون مفاهيم مجردة مبهمة عن المستقبل الذي يرغبون فيه ويتطلعون إليه ويتحدثون عنه، لكنهم لايناضلون من أجله. إنهم أبطال نموذجيون في أدب الواقعية النقدية. ليسوا مناضلين، فهم ينتقدون الواقع القديم، يبرزون عيوبه ويدركون الجوانب المريضة فيه، بيد أنهم لايرون طرقا محددة إلى بناء الحياة الجديدة التي يدعون إليها ويرحبون بها، ولا يناضلون من أجل تحقيقها أو الإسراع بقدومها. يقول تشيخوف في رسالة بعث بها إلى سوفورين في ٢٧أكتوبر ١٨٨٨م: "إنني في أحاديثي مع زملائي من الأدباء أصر دائما على أنه ليس من شأن الفنان أن يحل المشكلات التي تتطلب معرفة الاختصاصيين. إنه أمر سيئ أن يعالج الكاتب موضوعا لا يفهمه... إن الفنان يلاحظ، وينتقي ويخمن، ويمزج-وهذا في حد

ذاته يفترض وجود مشكلة. وما لم يحدد الفنان لنفسه مشكلة منذ البداية، فلن يكون هناك مايخمن بشأنه ولا ماينتقيه...إنك على حق في مطالبتك بأنه ينبغي على الفنان أن يتخذ موقفا يتسم بالذكاء في عمله، بيد أنك تخلط بين موضوعين: حل المشكلة، وعرض المشكلة بصورة سليمة. فالموضوع الثاني هو فقط الملزم بالنسبة للفنان [٤]".

لقد عالج تشيخوف المواضيع التي يفهمها ولاحظ الواقع ملاحظة دقيقة واعية، وانتقى من الحياة ما يصلح أن يكون مادة لفنه ووضع أمامه مشاكل الحياة الروسية بكل أبعادها، وعرض هذه المشاكل بصورة سليمة صائبة في كثير من الذكاء والموهبة والعمق. ومن هنا لا يضير الكاتب ما يقال من أنه لم يستطع أن يرى القوى الاجتماعية التي كان باستطاعتها أن تعيد صياغة الحياة وتغير الواقع في بلده وأنه لايملك تصورا واضحا محددا حول طرق بناء هذا الواقع الجديد. ذلك أن تشيخوف دعا إلى تغيير هذا الواقع وترك أمر تغييره إلى أبناء شعبه.

ترى الباحثة السوفيتية مارجاريتا فاسيليفنا كوزنيتسوفا أنه "إذا حاولنا أن نرسم خط نمو تشيخوف الفكري (المتعرج) فإنه لن يمضي إلى الأسفل، إلى الوراء ولو في لحظة واحدة من حياته. إنه يصعد صعودا ثابتا مطردا إلى الأعلى لا غير، يقف هذا النمو في مكانه في فترات معينة لا غير، حتى حين "يستكن-في تشيخوف-شعور غريب بالكآبة ويعذبه الشعور بعدم الرضا الروحي(*)وعندما يعاني الكاتب مما أسماه ج.بيردنيكوف في كتابه "الارتياب السياسي عند تشيخوف(**)" فهو، بالرغم من كل هذا، يمضي إلى الأمام لاغير في تطوره الفكري السياسي والإبداعي [٥]".

الهوامش

(※) وفل- كعكة ذات نتوءات مربعة أو مدورة.

(١) لاكشين . ف. يا : في المسرحية السيكولوجية عند تشيخوف وتولستوي، ص (٤٢).

(٢) ستانيسلافسكي. ك. س: أ.ب. تشيخوف في المسرح الفني (ذكريات)، في كتاب : أ.ب. تشيخوف في ذكريات معاصرية، ص (٣٨٢).

(٣) ريفياكين. أ.ي : في دراما تشيخوف، ص (٨) .

(٤) تشيخوف .أ.ب: الأعمال الكاملة في عشرين مجلدا، م (١٣)، ص (٩٨).

(※) سوبوليف. يو: تشيخوف، ص (١٥٨).

(※※) بيردنيكوف. ج . ب : أ. ب. تشيخوف، ص (٢١٨) .

(٥) كوزنيتسوفا. م. ف: أ. ب. تشيخوف . قضايا المهارة الفنية، ص (٢٢).

٦ـ **"الشقيقات الثلاث"**[١٩٠٠م]

-١-

بلغ إبداع تشيخوف الفني ذروته في التسعينيات من القرن التاسع عشر إذ كان الكاتب في هذه الفترة قد أنشأ عددا كبيرا من روائع أعماله. نذكر منها: "الفلاحين"، "في الوادي"، "حادثة من التطبيق"، "السيدة صاحبة الكلب"، "الرجل المعلب".

توجه تشيخوف إلى الواقع يدرسه ويبحث فيه من مختلف الجوانب، يتعمق أسرار الحياة الاجتماعية تعمقا دقيقا واعيا يكشف لنفسه أغواره الجديدة ومجاهله البعيدة. كان هذا الواقع في روسيا قد أخذ بالتغيير، وطرأت تحولات جديدة في مجرى الحياة الاجتماعية؛ تطورت الحركة الاجتماعية تطورا ملحوظا، وبرز الوعي الاجتماعي الجماهيري على سطح الحياة السياسية. لقد دخلت روسيا في المرحلة الثالثة من مراحل حركة التحرر-المرحلة البروليتارية. تطورت الرأسمالية في روسيا، ونمت الطبقة العاملة نموا مطردا أخذت معه تتقوى في مختلف جوانب الحياة.

تشيخوف الفنان أبدع أعمالا فنية غاية في التأثير أحدثت هزة عنيفة في الحياة الأدبية الاجتماعية، وضعت الكاتب في مجرى الأحداث الكبرى في وطنه، يبين في هذه الأعمال وجه القرية الروسية الحقيقي، المثقف الروسي، المجتمع والإنسان الروسي. امتلأت أعمال هذه الفترة بالشعور التراجيدي العميق بعدم التوفيق أو بمجرد القدرة على التوفيق، ذلك الشعور العنيف الذي يعمق في الإنسان القادر الإحساس بحتمية التغيرات الاجتماعية الجذرية. هذا الروح الذي سيطر على أعمال الكاتب، وتغلغل في حياة تشيخوف ونشاطه الاجتماعي كان يجد في الواقع الروسي الذي أثقل على الكاتب وفنه مصدره الأساسي، واقع ما قبل الثورة في روسيا القيصرية.

يجمع النقاد الذين درسوا تجربة الكاتب الإبداعية درسا عميقا مفصلا على أن موضوع الكاتب الأهم في النصف الثاني من التسعينيات هو استشراف المستقبل والدعوة إليه والتبشير به، والتنبؤ بحتمية التغيير في الحياة الروسية، الإيمان العميق بضرورة هذا التغيير والعمل على الإسراع به. لقد أصبح هذا الموضوع هو الخط العام الذي يربط تجربة هذا الكاتب الإبداعية، ويشغل هذا الموضوع حيزا كبيرا في قصص تشيخوف القصيرة والطويلة.

يجسد الكاتب هذا الموضوع تجسيدا واضحا في "الشقيقات الثلاث" حيث يعنى الكاتب بموضوعه ويطوره تطورا يتلاءم والإحساس العام بروح التغيير وقرب موعد التحولات الجذرية. يقول توزينباخ في الفصل الأول من هذه المسرحية: " قرب الوقت، شيء ضخم يزحف علينا جميعا، تتجمع عاصفة شديدة عاتية، وهي تسير قريبة منا، وعما قريب ستنفض عن مجتمعنا الكسل، واللامبالاة ، التحامل على العمل والملل المتعفن".

يتكشف في هذه المسرحية موضوع الاستيقاظ العام، الانبعاث الداخلي، الإحساس بتشوه الحياة الحاضرة، بعث عدم الرضا في الناس، الرغبة في العمل المبدع الصادق في سبيل الصالح العام من أجل المجتمع، وبناء حياة جديدة مشرقة نقية من الشوائب لا تعرف الكسل وعدم الاكتراث والخمول واللامبالاة." أنا سوف أعمل، وبعد ما لا يزيد على خمسة وعشرين-ثلاثين عاما سيعمل كل إنسان، كل إنسان".

موضوع العمل المبدع الخلاق الذي يعمل على إعادة صياغة الواقع صياغة عادلة تنسجم في الإطار العام لجوهر الشخصية الإنسانية الحقة القادرة على تحقيق هذه الصياغة يضعه الكاتب في "الشقيقات الثلاث": إيرينا، ماشا، أولجا وفي شخصيتي فيرشينين وتوزينباخ. أبطال تشيخوف في صفحات هذه المسرحية يقولون: "يستحيل أن نعيش هكذا بعد الآن" إنهم يرفضون الواقع المحيط بهم رفضا قاطعا بكل أبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإن كانوا لايستطيعون تجاوزه ويقعون في الأغلب أسرى حدوده وقوانينه.

-٢-

يرتبط تاريخ كتابة مسرحية "الشقيقات الثلاث" ارتباطا عضويا بعرضها على خشبة المسرح الفني. حصل مخرجا المسرح الفني نيميروفيتش- دانتشينكو وستانيسلافسكي عام ١٩٠٠م أثناء جولة العمل الفنية في القرم على وعد من تشيخوف بأن ينتهي من تأليف " الشقيقات الثلاث " حتى خريف هذا العام. فقد ارتبط الكاتب بعلاقات إبداعية مع المسرح الفني بعد النجاح الباهر الذي ظفرت به مسرحية " النورس " على خشبة هذا المسرح. أبطأ المؤلف في كتابة هذه المسرحية وغدت الكتابة عليه صعبة مرهقة، فقد كان المرض يلح على الكاتب ويثقل كاهله ويعيقه عن تأليفها. كتب تشيخوف في ١٤ سبتمبر أنه يشعر بضعف شديد في صحته ويفكر في المسرحية تفكيرا كئيبا.

كان على المسرح الفني أن يبدأ الموسم المسرحي في العاصمة تاريخ ٢٠ سبتمبر، فقد أراد المخرجان أن تكون " الشقيقات الثلاث " هي العرض الأول في هذا الموسم. ولم يكن بوسع المسرح أن يمضي هذا الموسم بدون هذه الدراما. أحضر تشيخوف المسرحية معه إلى موسكو قبل أن يكملها ولهذا السبب لم يشأ أن يقدمها إلى المسرح.

بذل المسرح الفني محاولات عديدة في إقناع الكاتب اضطر معها تشيخوف إلى تسليم هذه المسرحية إلى المسرح الفني بشكل مسودة كما كتبها في يالطا، واعدا بأن يقدم المسرحية بصورتها النهائية المكتملة في وقت متأخر بعد أن يشذبها ويدقق العمل في أجزائها. قدم تشيخوف إلى المسرح الفني الفصلين الأول والثاني المكتملين ثم رحل إلى إيطاليا، وأرسل الفصلين الثالث والرابع من مدينة نيتسا. كانت زوجته أولجا ليوناردوفنا كنيبر الممثلة في المسرح الفني تخبره بالتفصيل في رسائلها التي تبعث بها إليه عن مجرى التدريبات على "الشقيقات الثلاث"، ويقوم الكاتب بإدخال التعديلات المناسبة على المسرحية ويقدم نصائحه كتابيا. وتشكل هذه التعديلات

وتلك النصائح صورة كاملة عن عبقرية هذا الفنان وموهبته المسرحية، فهي تمد الدارس بحقائق كاملة في هذا الجانب من حياة تشيخوف الإبداعية.

كان تشيخوف قلقا وخائفا أن تسقط مسرحيته كل الخوف، فقد أجمع المسرح الفني على أن هذه المسرحية سوداوية المزاج، قاتمة التعبير. كتب تشيخوف " المسرحية معقدة كالرواية ويقولون إن مزاجها قاتل ".

لقد كان الكاتب على حد قول ستانيسلافسكي " واثقا كل الثقة بأنه كتب كوميديا "وأعلن أن " الشقيقات الثلاث " ليست دراما ثقيلة فظيعة، وإنما كوميديا مضحكة. على أن اللقاء الذي تم بين تشيخوف والمخرج الموهوب نيميروفيتش-دانتشينكو في إيطاليا كشف عن مزاج هذه المسرحية واتجاهاتها العامة وأكد أن المسرح الفني لم يستوعب هذا المزاج وذاك الاتجاه اللذين أراد الكاتب ان يعمقهما في الحياة المسرحية عامة وفي "الشقيقات الثلاث" خاصة.

لم يكن قلق الكاتب وخوفه أن تسقط المسرحية - لحسن الحظ - في محله. فقد قدم العرض الأول في ٣١ يناير ١٩٠١م، وحقق نجاحا ملحوظا. لكن قلق الكاتب كان طويلا على مصير " الشقيقات الثلاث"، حيث كان تشيخوف قبل العرض الأول في إيطاليا ينتقل من مدينة إلى أخرى. ولم يكن بوسعه أن يطلع على الرسائل والبرقيات التي تحمل أنباء نجاح مسرحيته. وقد اتضحت لديه الصورة الكاملة عن قضايا العرض ونجاح المسرحية في يالطا عند عودته إليها في شهر فبراير.

-٣-

"الشقيقات الثلاث" مسرحية تختلف كل الاختلاف عن مسرحيات تشيخوف السابقة من حيث شخصيات أبطالها وجو الحدث.

نحن في هذا العمل المسرحي أمام عائلة جنرال متوفى: ابنه أندريه بروزوروف، وشقيقاته الثلاث: أولجا، ماشا، إيرينا. ولدينا مجموعة من الضباط العسكريين: فيرشينين، توزينباخ، سولوني، فيدوتيك. ويطلعنا الكاتب على ظروف الحياة في إحدى مقاطعات الإمبراطورية الروسية. على أن موضوع المسرحية الجديدة يشكل امتدادا خلاقا وتطورا مبدعا لمواضيع المسرحيات السابقة. لقد حرص تشيخوف في رسائل هذه الفترة على أن يبين أن هذه الشخصيات ليست أبطالا تقليديين وإنما هم أناس جدد دفعتهم الظروف الجديدة في الحياة الروسية إلى عمق المسرح الروسي، يكشفون أحلام الجيل الذي عاصره الكاتب.

كيف يجسد الكاتب موضوعه في هذه المسرحية؟ وماهي الاتجاهات الرئيسة فيها؟ وأين يكمن عمق الأبعاد الموضوعية والفنية؟.

يرغب تشيخوف في أن يعرض على القارىء والمشاهد الحقيقة المذهلة عن الوجود اليومي العادي للإنسان في ظروف تطور الرأسمالية في روسيا، ويبين في الوقت نفسه إمكانات الإنسان

الرحبة وطاقات البشر الروحية التي تدعو إلى انعتاق الشخصية الإنسانية وإلى إقامة حياة خالية من الاستعباد والاضطهاد، مليئة بالحب والحرية والعدالة. هذا الموضوع يحدد اتجاه المسرحية الذي يحمل في آن واحد القتامة والسوداوية والتفاؤل بالحياة والإيمان بالمستقبل السعيد. هذه المسرحية على هذا الأساس توقظ في الإنسان الحقد والكراهية على النظام الاجتماعي القائم وتدعو إلى النضال من أجل حياة عادلة نقية، وتؤكد ضرورة قلب هذه النظام رأسا على عقب.

تقف في مركز هذه المسرحية مأساة الشقيقات الثلاث. يعرض الكاتب ماشا و أولجا في بداية المسرحية وقد أنهكتهما الحياة وحطمت قواهما الروحية بلا رحمة. أولجا تعمل في المدرسة الثانوية التي تبتلع كل قواها وتستنفد طاقاتها الروحية الإبداعية "...خلال هذه السنوات الأربع، منذ أن عملت في المدرسة، وأنا أحس كيف تتسرب مني القوة والشباب كل يوم قطرة قطرة... ". ماشا تتعذب مع زوجها الذي يرى معنى الحياة وهدفها في عبادة المدراء والرؤساء وإرضاء نزواتهم والحفاظ على العلاقة الطيبة معهم مهما كان ثمن ذلك، وتتألم لأن ثقافة شقيقتيها لاتدر عليهما السعادة والرضا بقدر ما أصبحت هذه الثقافة مصدر تعاستهما إذ بدت في هذه المقاطعة فائضة على الحاجة لاضرورة لها. إيرينا الشقيقة الثالثة على العكس منهما نراها مليئة بالآمال والخطط المستقبلية والثقة في قواها. بيد أن مأساتها تتطور خلال فصول المسرحية، لأن إيرينا المفعمة بالحيوية والنشاط، المليئة بالتعطش إلى العمل المبدع الخلاق لاتجد لها مكانا تضع فيه معارفها وقدراتها. " كفى! كفى! كنت أعمل في التلغراف، والآن في إدارة المدينة، وأكره وأحتقر كل عمل يكلفونني به... ". العمل البغيض إلى نفس البطلة يولد أزمة روحية في أعماقها، يهرمها قبل الأوان، يستدعي رفضها واحتجاجها في وجه هذه الحياة " الباهتة الصماء "... " أنا في الرابعة والعشرين، وأعمل منذ فترة طويلة، لقد جف عقلي، ونحفت، وقبحت، وهرمت، ولا شيء، لا شيء، لا متعة على الإطلاق،بينما الزمن يمضي، ويخيل إلي طوال الوقت أنني أبتعد عن الحياة الحقة الرائعة... ". على هذا النحو نحن نرى أن موضوع عدم الرضا والسخط على الحياة القائمة المتعفنة الضيقة الأفق، الرغبة في حياة أفضل تنبني على أساس المستقبل السعيد، التطلع إلى العمل المبدع القريب من النفس البشرية، يتجسد في حياة الشقيقات الثلاث وتصرفاتهن وحرصهن على الرحيل إلى موسكو، رمز الحب والأمل والرحابة.

أندريه بروزوروف أخو الشقيقات الثلاث أيضا يحلم بحياة سعيدة في المستقبل تقام على أنقاض الحاضر البغيض. بيد أن أندريه يحلم في الخفاء لا يعلن أفكاره أو يخبر أحدا ما عنها، يخاف قوة ما ولهذا يفيض بمكنون روحه أمام فيرابونت الحارس العجوز الأصم لاغير: " الحاضر بغيض، ولكن عندما أفكر في المستقبل فما أروع ذلك! أشعر بالرشاقة والرحابة...ويشع النور في البعد، فأرى الحرية، أرى كيف نتحرر أنا وأولادي من الفراغ، من الكفاس، من الإوز المحشو بالكرنب، من النوم بعد الغذاء، من الطفيلية الدنيئة... " ، هذه هي الحياة الطفيلية الصماء التي يرفضها بطل المسرحية ويدينها إدانة قاسية لاتعرف الرحمة. على أن هذا الرفض وهذه الإدانة

الأليمة طفرة في حياة أندريه، فهو لايقوم بعمل ما كي يتجاوز هذا الواقع أو يغيره ولا يجد المنفذ الذي يمكن أن يخرجه من هذه الحياة ويصل به إلى المستقبل الرحب. إنه يدينها ويتحداها بالكلمات بينما يغوص في هذه الحياة البغيضة ، يسحق نفسه ويدمر شقيقاته معه فيحرمهن المنزل الذي يمكن أن يأويهن في هذه الحياة الخاملة في الإقليم.

لقد أصبح أندريه الذي كان يحلم بأن يكون أستاذا يقف حياته على العلم والعمل رهينة في يد امرأة قاسية لا تعرف الرحمة، واقتنع من كل آماله الجسام أن يصير سكرتيرا عند عشيق زوجته. لم يبق في فؤاده سوى الخواء الروحي الذي يدمره. الجميع يعرف أن نتاشا عشيقة بروتوبوبوف إلا أندريه الذي يصر على أن زوجته شريفة نبيلة. لم يعد يستطيع أن يرى ما حوله ويفكر تفكيرا صائبا.

-٤-

يصور تشيخوف الحياة في الأقاليم الروسية على لسان أندريه ويعرضها في صدق منقطع النظير مما يدل على أن الكاتب وجد في الواقع الروسي مادته الفنية الغنية. يقول أندريه: " إنهم فقط يأكلون، ويشربون، وينامون ثم يموتون...ويولد آخرون، وأيضا يأكلون، ويشربون، وينامون، ولكي لايتبلدوا من الملل، ينوعون حياتهم بالأقاويل الدنيئة، والفودكا والقمار، والمشاكسات، والزوجات يخن أزواجهن، والأزواج يكذبون، ويتظاهرون بأنهم لايرون شيئا ولا يسمعون شيئا ، والتأثير الوضيع الطاغي يقهر الأطفال ، ويطفىء فيهم الشرارة الإلهية، فيصبحون أمواتا بؤساء يشبهون بعضهم بعضا مثل آبائهم وأمهاتهم...". حقا إنها لوحة سوداوية معتمة. بيد أن هذه هي الحقيقة؛ حقيقة مستنقع الحياة الروسية التي امتصت الإنسان، شوهته وأماتت جوهر الحقيقة الإنسانية في داخله وحولته إلى مسخ. إنه يتذكر الماضي عندما كان "شابا، مرحا، ذكيا، عندما كانت أحلامي وأفكاري جميلة، عندما كان الأمل يضيء الحاضر والمستقبل...". على أن وحل الحياة الضيقة الباهتة التافهة قد أغرق البطل ولم يجد منفذا إلى الخروج منه وتجاوزه. إنه الآن عضو الإدارة المحلية، يعيش حياة خاملة فارغة، يقتل الكآبة والملل بالقمار، وقد كلفه الولع باللعب على الورق خسائر فادحة، بلغت ديونه خمسة وثلاثين ألف روبل. لقد وضع المنزل دون أن يأخذ رأي شقيقاته رهينة مقابل هذه الديون، ولم يكن هذا المنزل من نصيب أندريه وحده، فشقيقاته هن أيضا ورثة هذا المنزل. هذا التصرف المعيب الذي قام به أندريه يدفعه إلى الندم في وقت متأخر، يذرف الدموع الغزار " ياشقيقاتي العزيزات، ياشقيقاتي الرائعات! ". هكذا يتحدث عن شقيقاته اللواتي نهبهن وتركهن فريسة في يد زوجه نتاشا. ويدل زواج أندريه من نتاشا على انهياره الروحي. نتاشا هي المرأة الزوج التي تجسد في المسرحية كل ماهو معاد للإنسان، يسحق المرء ويدمره، إنها تجسد في شخصها النظام الغريب عن طبيعة البشر وحياتهم. " امرأة شحيحة، أنانية بالفطرة، فاجرة، موفقة، تصبح في المسرحية شخصية رمزية

تقريبا، تحتوي في داخلها على خصائص الطباع والعلاقات الإنسانية السائدة [1] ...". هذه المرأة أمام أعيننا تتحول من فتاة خجول، بلهاء ، إلى طاغية يحكم سيطرته الكاملة على منزل آل بروزوروف من دون أن يقاومه أحد من شخصيات المسرحية.

-٥-

الشقيقات الثلاث لا يملكن الحق في التدخل في شؤون الحياة المنزلية، ولا يستطعن أن يرفعن صوتهن في وجه نتاشا، إنهن ينفذن كل أوامر وطلبات زوجة أخيهن، ويتحول أندريه نفسه إلى شاة وديعة مطيعة. تطرد نتاشا أنفيسا العجوز المربية من المنزل دون رحمة أو وازع من ضمير. وبالرغم من التعسف والاضطهاد والخيانة الزوجية الواضحة من قبل هذه المرأة، فإن أندريه لايزال يحب زوجته ويدافع عنها أمام شقيقاته، يتحول تحولا كاملا إلى " ميت " أعمى.

انتصار نتاشا في منزل آل بروزوروف هو المشهد الأخير في المسرحية، عندما يرحل الجميع ويتركون المنزل، وهي تتنهد فرحة بهذا الانتصار، فهي الآن المسيطرة الوحيدة على الحياة في هذا المنزل. تختمر عند نتاشا فكرة اقتلاع كل ماهو جميل ورائع . " سآمر قبل كل شيء بقطع أشجار الشوح في الممر، ثم شجرة القيقب هذه. إنها تبدو في المساء رهيبة قبيحة... ". تصرخ في وجه الخادم " لماذا هنا شوكة ملقاة على الأريكة؟ اخرس! ".

يكشف الكاتب في شخص نتاشا وسيطرتها على منزل آل بروزوروف الواقع المأساوي المؤلم الذي يبتلع الجمال والأصالة في الإنسان ويهدد باقتلاع الجوهر الحق في الإنسان حين تصبح التفاهة والتبلد وضيق الأفق أساس الوجود القائم ومداميك الحياة القائمة. كل هذا يبلغ الذروة في الفصل الرابع حيث يقترن انتصار نتاشا الكامل بموت توزينباخ، وانهيار أندريه التام، وحيث تظهر مأساة الشقيقات الثلاث من جميع الجوانب. على هذا الأساس يتكشف في شخص نتاشا موضوع الحياة الضيقة الأفق، الخمول والكسل الروحي، تأثير هذه الحياة التعيسة على البواكير الواعدة السليمة في المجتمع، تلك البواكير التي دخلت مع نتاشا في صراع دائم غير متكافئ.

فيرشينين وتوزينباخ في هذه المسرحية لايرضيان بالحياة القائمة البلهاء، يتحدثان عن السعادة في المستقبل. فيرشينين رجل مثقف، مستقيم، شريف مفعم بالأحلام والأماني في المستقبل السعيد الرائع الذي ينتظر الناس. " بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة ستصبح الحياة على الأرض رائعة، مدهشة بشكل لايتصور. الإنسان بحاجة إلى مثل هذه الحياة، فإذا لم تكن الآن متوفرة، فعليه أن يتنبأ بها، أن ينتظرها، يحلم بها، ويستعد لها، ومن أجل هذا عليه أن يرى ويعرف أكثر مما رآه وعرفه جده وأبوه... ".

-٦-

تشيخوف يملأ بطله فيرشينين بالحلم في المستقبل السعيد والإيمان بحتميته. لقد وضع الكاتب

على لسان بطله أحلامه بالمستقبل، ولكن ليس بعد مائتين أو ثلاثمائة سنة. هذه الكلمات عن السعادة القادمة بعد زمن طويل جدا ينطق بها فيرشينين ويؤمن بها وليس الكاتب. فيرشينين ينتمي إلى عداد أولئك الذين يؤمنون بنظرية التطور التدريجي على أساس المبدأ (رويدا-رويدا) . فهو يؤمن بالتطور التدريجي ويرى أن المستقبل السعيد يجب أن يقبل نتيجة التدرج المطرد والإنماء المستمر للقوى الثقافية. وهنا يبدو مرة أخرى الاعتماد على الإجراءات الثقافية في تغيير الواقع.

هذه النظرية المحافظة المتزمتة باطلة في كثير من جوانبها، فالإجراءات الثقافية وحدها لا تستطيع أن تغير الواقع، ولا تستطيع أن تبني نظاما جديدا يقتلع النظام القديم من جذوره ويعيد صياغة الواقع على أساس عادل إنساني. وهذا تستطيع أن تحققه الثورة الشاملة لاغير. يقول فيرشينين: "إنني أعتقد أن كل شيء على هذه الأرض يجب أن يتغير رويدا-رويدا" كيف ومن سيغير هذه الأرض؟ وماهي الأسس والطرق المؤدية إلى ذلك؟ هذا مالا يقوله فيرشينين ولا يستطيع أن يراه ويدل الآخرين عليه.

تشيخوف يكشف زيف نظرية التقدم التدريجي في شخص فيرشينين ويبين القصور في وعي هذه الشخصية ورؤيتها الاجتماعية، فيرشينين ليس بطلا إيجابيا مطلقا، بالرغم من حلمه بالمستقبل الوضاء.

أخذ النقد الأدبي يماثل، من غير حق، بين فيرشينين وتشيخوف بعد صدور المسرحية وعرضها على خشبة المسرح. على أن مكسيم جوركي كان أول من نقد هذه الشخصية التشيخوفية. كتب جوركي إلى تشيخوف "فيرشينين يحلم بالحياة الرائعة التي ستهل في غضون ثلاثمائة سنة، وفي هذه الأثناء لا يلاحظ أن كل ما هو حواليه يتحطم شظايا، وأن سوليوني على أتم استعداد أمام عينيه، وبدافع من الضجر والغباء أن يقتل البارون اليائس توزينباخ... ". في الحقيقة هناك تناقض كبير بين أقوال فيرشينين وأفعاله . يقول : " الإنسان الروسي يمتاز إلى درجة كبيرة بنمط التفكير السامي، ولكن لماذا أعياه الأطفال، أعيته زوجته " ؟ ثم يخبر مباشرة أنه تشاجر هذا الصباح مع "التافهة" زوجته. أفكار فيرشينين تبدو في هذه المسرحية سامية وأفعاله قاصرة منحطة.

البارون توزينباخ يتنبأ بالعاصفة الثورية، ويحس إحساسا عميقا بنبض المرحلة ويعد نفسه والذين حوله لاستقبال هذه العاصفة. فهو لايتفق مع أفكار فيرشينين ولايرى مثله أن الحياة في المستقبل عبارة عن عيد متواصل، إذ يجيب بنظرة واقعية على كلمات فيرشينين بأن الحياة دائما ماتكون "هكذا...صعبة، مفعمة بالأسرار والسعادة".

-٧-

توزينباخ ينماز عن أبطال تشيخوف الآخرين بأنه وهو يتطلع إلى حياة جديدة لا يتفلسف في الحديث عنها لاغير، وإنما يقوم بخطوة عملية كي يستقبلها. في رأيه يجب أن يعمل الإنسان

حتى يستعد لاستقبال الحياة الجديدة. بالفعل، بالعمل المخلص، لا بالقول يجب أن نقترب من هذه الحياة ونسرع في تحقيقها. يحيل البارون نفسه على التقاعد كي يرحل مع إيرينا ليعملا في مصنع الطوب، بالرغم من أن أسرته لم تعوده مطلقا على العمل منذ طفولته. توزينباخ هو أكثر أبطال هذه المسرحية موضوعية وتوجها إلى الحياة الجديدة. بيد أن موت البارون في المبارزة يقف عقبة في طريق هذا البطل وتحقيق أحلامه الجميلة في السعادة الإنسانية الحقة ويعيقه عن العمل المبدع الخلاق. على أن إيرينا تمضي في هذا الطريق، طريق العمل لتساعد على تقريب الحياة الجديدة. توزينباخ المقتنع كل الاقتناع بمصداقية أفكاره ومثله العليا يقول قبل المبارزة: " ما أجمل هذه الأشجار، وفي الحقيقة يجب أن تكون بالقرب منها حياة رائعة ". إنه يتحدث عن الأشجار التي تستعد نتاشا زوج أندريه لاقتلاعها.

-٨-

"الشقيقات الثلاث" مسرحية طافحة بالمآسي، إذ إن مصائر الشقيقات الثلاث، وأبطال المسرحية الآخرين الأساسيين تشكلت تشكلا مأساويا داميا، إنهم ضعفاء في مواجهة الحياة الضيقة والتفاهة المنفرة، لا يقدرون على تغييرها وتشكيلها بالصورة التي تنسجم مع طموحاتهم وتطلعاتهم. بيد أن المسرحية لاتخاو من الأمل والتفاؤل العميق بالمستقبل. كثير من أبطال المسرحية يتحدثون عن المستقبل المشرق، عن السعادة الإنسانية ويناقشون طرق الوصول إليها، ويبدو في كلماتهم الأمل والإيمان بتغيير الحياة، وإن كان في صورة خافتة غامضة بعض الأحيان.

تؤكد النزعة الفكرية في المسرحية على أن من المستحيل أن يعيش الإنسان بهذه الصورة الهامشية؛ وتغرس في النفس البشرية الشعور بالسخط العميق على القوى العابثة بالمصير الإنساني والتي تعيق البشر من أن يعيشوا حياة طيبة سعيدة وتعمق في المشاهد والقارئ الرغبة في تغيير الحياة وإسقاط النظام القديم بكل قواعده وأركانه.

-٩-

اختلفت الآراء في تقويم مسرحية " الشقيقات الثلاث " بعد عرضها على خشبة مسرح موسكو الفني عام ١٩٠١م. وكانت الفكرة السائدة عن المسرحية تؤكد أن العرض كان متشائم المزاج سوداوي النكهة لايتلاءم وطبيعة العصر والمرحلة. لقد كانت البلاد تعيش فترة نهوض عارم في الوعي الاجتماعي والحركة الاجتماعية الجماهيرية. كتب الناقد أندرييفيتش معاصر تشيخوف أن تشاؤم الكاتب فريد في نوعه "تاريخي"، إنه تشاؤم مؤقت يزول عندما يخفق نبض الحياة الاجتماعية.

حازت " الشقيقات الثلاث " على الإعجاب وحققت نجاحا هائلا، إذ وجد الديمقراطيون في هذا العمل المسرحي أفكارا تتفق مع آرائهم وتتلاءم مع روح المرحلة. وقد أورد أ.ف. لوناتشارسكي في مقالته التي كتبها في يوبيل المسرح الفني عبارة اقتبسها من رسالة مشاهد مجهول،

وصف هذه المسرحية بأنها "تعليمية تدعو إلى النضال". ورأى ليونيد أندرييف في تقويم النقد الأدبي مسرحية تشيخوف على أنها متشائمة "خطأ فادحا". لقد رأى هذا الكاتب الموهوب أن الموضوع الدرامي الرئيس في هذه المسرحية يكمن في تعطش الأبطال الرئيسين إلى الحياة.

لم يستطع المسرح الفني في عروضه الأولى أن يفتح أمام المشاهد أفكار الكاتب في تطلعه إلى المستقبل، وأن يعرض آمال الكاتب المتفائلة. لهذا في عام ١٩٠٢م عندما افتتح الموسم المسرحي كان تشيخوف حاضرا أثناء التدريبات على مسرحية "الشقيقات الثلاث". وكتب بعد ذلك أن المسرحية تسير سيرا جيدا أفضل مما كتبها.

اتهم النقد الليبرالي وآخرون كثيرون الكاتب بالتشاؤم، وأنه وقف عبقريته وموهبته على تصوير الحياة الخاملة المنهارة، وأنه لم يستطع أن يرى أولئك الذين يخاطرون بحياتهم ويناضلون من أجل تغيير الواقع. لقد عكست هذه الاتهامات حقيقة الوضع المتفجر في عصر ماقبل الانفجار الكبير. يقول الباحث ف.ي.كوليشوف:"أنطوشا تشيخونتى الذي بدأ تجربته الإبداعية في المجلات الصغيرة المسلية التجارية في الثمانينيات بدا أنه لايواكب العصر، وفي وقت متأخر رأوا في تشيخوف "متشائما" فنان "الناس التعساء" وعصر الانهيار. وعندما دوت في تجربته الفنية نوتات النشاط والإيمان بمستقبل روسيا، لم يصل من جديد إلى الساحة إذ بدأ في التسعينيات النهوض الاجتماعي وتطلبت المرحلة فناني المثل العليا الوطنية، البطولة الجماهيرية. هكذا كان شأن النقد الأدبي في المجلات(٢) ".

على أن مكسيم جوركي استطاع أن يعطي حكما دقيقا صائبا على كثير من نواحي الإبداع في تجربة تشيخوف الفنية. كتب جوركي في ذكرياته عن الكاتب " تقف أولجا الحزينة من " الشقيقات الثلاث " هي أيضا قادرة على عطاء الحب من دون حدود، وتخضع في أناة لنزوات زوجة شقيقها الكسول المنحلة الوضيعة. إن حياتي شقيقتيها تتحطم حواليها فلا تفعل سوى البكاء ولا تستطيع أن تفعل شيئا، ولا يتشكل في قلبها ولو كلمة احتجاج واحدة قوية في وجه الدناءة...صف طويل من العبيد أسرى الحب، أسرى غبائهم وكسلهم، أسرى جشعهم إلى نعيم الدنيا، يمر أمام عيني القارئ. ههنا عبيد الخوف المبهم من الحياة، يتحركون في قلق غامض، ويملأون الهواء بأحاديث ركيكة عن المستقبل شاعرين أنه ليس ثمة مكان لهم في الوقت الراهن...كثيرون منهم يستسلمون لأحلام جميلة عن الحياة الرائعة التي ستهل في غضون مائتي سنة، ولكن أحدا منهم لايخطر له في بال أن يطرح هذا السؤال البسيط: من هو الذي سيجعلها رائعة إن لم نكن نفعل أكثر من الأحلام؟ وقد مر رجل عظيم حكيم مهتم بكل شيء أمام هذا الحشد الكئيب المضجر من الأشخاص العاجزين ، فرمقهم بنظرة يقظى، أولئك المواطنين المضجرين في وطنه الأم، وقال وابتسامة حزينة تتخايل في ملامحه بنبرة من التوبيخ اللطيف لكن العميق، وحزن طاغ واضح في قسمات وجهه وفي حنايا فؤاده، وفي صوته رنة إخلاص صادق:- يا للحياة الكئيبة التي تعيشونها أيها السادة (٣) ".

الهوامش

(١) بيردنيكوف. ج. ب: تشيخوف الكاتب الدرامي، ص (٢٣٠).

(٢) كوليشوف. ف. ي: حياة وتجربة تشيخوف الإبداعية، ص (٣) .

(٣) جوركي.م: المؤلفات المختارة في ستة مجلدات،م (٤)، ص (٢٧٧-٢٧٩).

٧- "بستان الكرز" (١٩٠٣م)

-١-

انتهى تشيخوف من تأليف مسرحيته " بستان الكرز " وأرسلها إلى المسرح الفني في ١٢أكتوبر ١٩٠٣م، وفي ١٧يناير ١٩٠٤م قدم العرض الأول بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على حياة الكاتب الإبداعية في الأدب والفن، وفي ٢ يوليو ١٩٠٤م توفي تشيخوف، أي بعد ستة أشهر غير مكتملة من تاريخ العرض الأول.

عمل تشيخوف إلى آخر أيام حياته، وكان قلبه مليئا بالمشاريع الأدبية والخطط الإبداعية ذات الآفاق الاجتماعية - الإنسانية الحقة. بيد أن المرض الرهيب الذي أخذ يتسلل إلى جسم الكاتب أعاقه عن تحقيق كثير من هذه الخطط والمشاريع. وكانت مسرحية " بستان الكرز " آخر أعمال تشيخوف الأدبية. ولعل الكاتب كان يدرك كل الإدراك خطر المرض الذي داهمه واستولى على حياته، خاصة بعد الفحص الطبي الذي أجراه على نفسه عام ١٩٠١م، وأصبح من الواضح تماما أن ما تبقى من حياته سنوات معدودات لاتحسب في عمر الزمان. انتقل تشيخوف إلى مدينة يالطا في القرم ليعيش فيها بصورة دائمة. رحل الكاتب في طلب العلاج إلى إيطاليا وإلى مدينة نيتسا. لم يستطع الكاتب أن يوقف تطور مرض السل في جسمه، فخارت قواه وأنهك المرض الكاتب بلا حدود وإن ظل يحتفظ بروح المرح والفكاهة طوال حياته. في هذه الظروف العصية ظهرت فكرة مسرحية "بستان الكرز" وتشكلت خطة العمل في هذه المسرحية، وأنجز الكاتب عمله الدرامي.

" بستان الكرز " مسرحية تختلف في جوهرها عن مسرحيات تشيخوف السابقة، تمتزج فيها العناصر الدرامية بالعناصر التراجيدية والكوميدية. كتب تشيخوف إلى جوركي في عام ١٩٠١م: " إنني أشعر الآن بأنه يجب أن أكتب لا كما كنت سابقا، لاعن المواضيع السابقة، وإنما يجب أن أكتب بصورة أخرى عن مواضيع ما أخرى، ومن اجل إنسان ما آخر ". لقد عزم الكاتب على أن يعيد النظر في نظام إبداعه الفني وتملكته فكرة " الكتابة بصورة أخرى " منذ النصف الثاني من التسعينيات. اقتنع تشيخوف أن العرض الأول لمسرحية " الشقيقات الثلاث " والعروض الأخرى اللاحقة لم تستطع أن تعرض آمال الكاتب في إعادة صياغة الحياة الروسية على نحو أفضل، ولم يسمع المشاهدون أماني المؤلف وأحلامه في تغيير الواقع والتنبؤ بالحياة الجديدة الواعدة بالعطاء على خشبة المسرح. دفع هذا الاقتناع الكاتب إلى أن يكتب مسرحية جديدة تعبر عن تفاؤله العميق بصورة متكاملة، محددة، واضحة لا لبس فيها، يؤكد تشيخوف خلالها أنه كاتب غير متشائم وينفي عن مسرحياته مايقال إنها مآسي الحياة الروسية المرهقة التعيسة.

كتب تشيخوف مسرحيته الجديدة على أنها كوميديا، وقد ظهرت خطة العمل في "بستان الكرز " ربيع ١٩٠١م، وفي هذه الفترة كتب تشيخوف إلى زوجته في موسكو أنه سينتهي من

تأليف مسرحيته الجديدة في أواخر عام ١٩٠٣م إذا لم يمنعه الموت من ذلك. وضع الكاتب على عاتقه مهمة صعبة في ظروف المرض والإرهاق وضعف القوى، لكنه كان دقيقا كل الدقة في حسابه هذا، وانشغل في كتابة مسرحيته عامين ونصف العام . أجهد تشيخوف نفسه في صيف ١٩٠٢م أثناء كتابة هذه المسرحية وفي الخريف توقف عن مواصلة العمل في مسرحيته الجديدة.

كتب المؤلف في أكتوبر ١٩٠٢م إلى ستانيسلافسكي أن موضوع المسرحية قد اكتمل بيد أنه لا يملك قوى كافية كي يقوم بكتابتها. ويعرض تشيخوف في الشتاء مرة أخرى عن كتابة المسرحية ويبدأ بكتابة قصته القصيرة " العروس ". وهنا أثناء العمل المتواصل يجد الكاتب الحلقات المفقودة الناقصة في " بستان الكرز "، ويبدأ من جديد في كتابتها، مضى العمل في هذه المسرحية بطيئا إذ إن قوى الكاتب الخائرة المنهكة بسبب المرض الذي كان ينهش جسم تشيخوف لم تتمكن من الإسراع في تأليفها. على أن تشيخوف الذي تغلب على آلام المرض كي يطمئن أصدقاءه في المسرح الذين كانوا ينتظرون هذه المسرحية بفارغ الصبر فرغ من كتابة مسرحيته " بستان الكرز " ويبيض نص المسرحية مرتين، وفي كل مرة يقوم بتشذيب موضوع المسرحية وتهذيب بنائها، وسرعان ما أرسلها إلى المسرح الفني. " تكمن في أساس "بستان الكرز" فكرة عن عملية التطور الاجتماعي التاريخي في روسيا على امتداد النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين [1] ".

-٢-

يبين تشيخوف في أساس موضوع المسرحية الصراع بين ماضي روسيا وحاضرها، ويعرض عرضا دقيقا أشكال الصراع الذي يدور بين المالك الجديد ومالكي البستان القدماء، ويفصح عن ميلاد مستقبل روسيا الذي يحلم به أفضل أبطال الكاتب. يجسد الماضي في هذه المسرحية الإقطاعية رانيفسكايا، أخوها جايف، الإقطاعي بيشيك، الخادم العجوز فيرس. إنهم يتذكرون الماضي، يتذكرون فترات ازدهارهم، حين كانوا يعيشون على دخل بستان الكرز الذي كان يقوم بالعمل فيه الفلاحون الأقنان.

لقد كان هذا عصر القنانة العبودي الذي ولى وبقيت آثاره حية في رانيفسكايا، جايف، بيشيك، فيرس. هذه الشخصيات لاتفهم الحاضر ولا تستطيع أن تحلم بالمستقبل ولا تمتلك في أعماقها آفاقا تتجاوز حدود الماضي الذي ترسب في وجداناتهم وأفقدهم القدرة على التطلع والرغبة في تجاوز الذات المريضة المحبطة.

يمثل الحاضر داخل هذه المسرحية في السكة الحديدية، التلغراف، استخدام الثروات الطبيعية. الحاضر هو تطور الرأسمالية، عصر رجال الأعمال الموفقين في أعمالهم أمثال المليونير الواعد لوباخين وليس عصر جايف وأخته وأشباههما.

المستقبل في هذه المسرحية يجسده الشبان الطامحون الراغبون في حياة جديدة، الطالب بيتيا تروفيموف، وآنيا ابنة رانيفسكايا. ولعل الكاتب يبث في هاتين الشخصيتين أفكاره في المستقبل

وحلمه بالحياة الجديدة التي ينبغي أن تجلب السعادة على الجميع وتعم الخير في الحياة الإنسانية.

يكشف تشيخوف في هذه المسرحية الصراع الدائر المحتدم بين الماضي والحاضر ويبين ميلاد المستقبل على أساس عنايته الشديدة بعرض الخصائص النفسية والاجتماعية للأبطال الذين يفسرهم العصر الذي أنجبهم، والذين هم يحددون صفات وملامح هذا العصر الذي عاشوا فيه .

-٣-

تشيخوف يمقت الماضي من كل قلبه؛ ماضي عصر القنانة الذي محا معالم الشخصية الإنسانية، إذ كان أبوه وجده وأسلاف أمه من الأقنان. الكاتب في هذه المسرحية يعري نظام القنانة ويكشف مخالفته الطبيعة البشرية، ويفضح شذوذ هذا النظام وانحرافه، ويبين فساده، ويعرض كيف يفسد هذا النظام أخلاقيا دعائمه التي يرتكز عليها وهم الأقنان. هذا النظام يربي في الإنسان الذل والخنوع ويحرمه أهم مقومات الشخصية الإنسانية، الشعور بالكرامة والكبرياء الذي لايحطم الشخصية، وإنما يخلق فيها حب الحياة والانتماء للأرض والوطن. وليس الأقنان وحدهم يفقدون القدرة على العيش في وضع إنساني مستقيم، وإنما النبلاء كذلك، الطبقة المسيطرة، يبدون في هذه المسرحية التشيخوفية تافهين، ومنحطين أخلاقيا، عديمي الجدوى، لايملكون في أعماقهم الشرف الإنساني المقدس، يفتقرون إلى المثل العليا والقيم الوطنية، يعيشون بلا حاضر يأويهم ولا مستقبل يذكي معنى الحياة والوجود في أذهانهم. ولعل الطفيلية هي الملمح الرئيس الذي يميز هؤلاء الناس الخالين من الضرر والإيذاء من الناحية الخارجية، بينما في جوهر الأمر هم الضرر كل الضرر، حيث يقفون عائقا في وجه التطور، وينظرون إلى الحياة على أنها دمية يجب أن تتهشم بين أيديهم.

لوبوف أندرييفنا رانيفسكايا يمكن أن ندرجها في قائمة الطبقة المسيطرة من النبلاء. إنها تمتلك كل صفات هذه الطبقة في مرحلة انهيارها وتصدعها، عدم القدرة على الفعل، العيش على الهامش، الاعتماد على موارد الآخرين في الوجود، وليس عندها سوى الدموع التي لاتسمن ولا تغني من جوع. تشيخوف في " بستان الكرز " لايسبغ على الأبطال السلبيين صفات منفرة تشعر القارىء والمشاهد بالتأفف وتبث فيه الكراهية نحو هذه الشخصيات. وإنما على العكس فقد يتعاطف القارىء معهم ولو لفترة معينة. فهم وديعون، "غير مؤذين"، بيد أنه محكوم عليهم بالموت التاريخي لايستطيعون تاريخيا أن يؤدوا ما أداه آباؤهم وأجدادهم، إنهم يكررون وظيفة الأسلاف ولكن في صورة مخجلة لاحياة فيها. شخصية رانيفسكايا متناقضة كل التناقض، كثيرا ما تمثل في أضواء جديدة وألوان مختلفة متعددة متضادة. من هنا يصعب على المرء أن يقرر: هل هذه الشخصية جديرة بالإدانة أو التعاطف معها كإنسان لا أمل في شفائه بحاجة إلى رعاية دائمة أو إهماله إهمالا كاملا. وهذا يؤكد مبدأ الكاتب في تصوير شخصيات المسرحية القائم على أساس أن هذه الشخصيات ليست تقليدية، وإنما هي شخصيات حية جديدة أنجبتها الظروف التاريخية الاجتماعية التي عاصرها الكاتب وتعمق في نواحيها.

رانيفسكايا امرأة تعيسة في حياتها الشخصية تعترف بذنوبها وخطاياها وتطمح إلى التكفير عن هذه الذنوب والخطايا، وهي في الوقت نفسه سيدة مستهترة ترحل وراء عشيقها الباريسي تبعثر بالنقود التي ترسلها إليها ابنتها لشراء الضيعة؛ هذه المرأة تمتلك روحا طيبا وقلبا مفتوحا يستقبل كل ماهو رائع وجميل وهي إلى جانب كل هذا من رواد الأماكن المكتظة بدخان السجائر في باريس. إنها امرأة ذات طباع طيبة مخلصة، لطيفة، لكنها أنانية، تافهة حتى القرف. وعلى الرغم من هذا التناقض في شخص هذه المرأة، فإن هناك شيء ما يأسرنا فيها ويجذبنا إليها. ولعل صفات البراءة والإخلاص والطيبة التي تكمن في أعماقها هي التي تحدد علاقة القارئ والمشاهد بها. لوباخين الذي ضربه أبوه ضربا عنيفا مبرحا في الصغر، لاينسى مدى الحياة أن رانيفسكايا هي التي لاطفته وداعبته وتعاطفت مع آلامه.

على أن جايف يصف أخته رانيفسكايا على أنها امرأة فاسدة "... على كل حال يجب أن ندرك أنها امرأة فاسدة، نشعر بذلك حتى في حركتها الصغيرة". كثير من تصرفات رانيفسكايا تحدد شخصيتها تحديدا سلبيا مشينا، إنها أم غير صالحة. إذ هي التي تودع زوجها إلى مثواه الأخير وسرعان ما تعيش مع رجل آخر. وبعد موت ابنها رحلت إلى الخارج مع عشيقها تاركة ابنتها الوحيدة آنيا، هناك ابتاعت فيلا، وعاشت مع عشيقها ثلاث سنوات إلى أن باعا الفيلا مقابل الديون وهجرها عشيقها. لم تقف رانيفسكايا عند هذا الحد، وإنما قررت أن تسمم نفسها بعد أن تخلى عنها عشيقها دون أن تفكر في أن لها ابنة بحاجة إلى وجودها، بحاجة إلى مساعدتها. وعندما أصبحت وحيدة لاغير تذكرت وطنها وابنتها وعادت إلى منزلها الذي هجرته. رانيفسكايا تتجول في بستان الكرز، تتذكر طفولتها وشبابها، لكن كل أحلامها تحوم في باريس، حيث يقطن العشيق الذي يرسل إليها البرقيات الواحدة تلو الأخرى، يتوسل إليها ويطلب الصفح والغفران. ترحل رانيفسكايا في خاتمة المسرحية إلى باريس تاركة وطنها وذويها مرة أخرى بعد أن تنهب ابنتها وتأخذ آخر ما تبقى عندها من نقود، تفلسها كل الإفلاس. هذه الأم " الحنون " تأخذ معها إلى الخارج الخمسة عشر ألف روبل التي أرسلتها الجدة من ياروسلافل إلى آنيا لشراء الضيعة، وتباع الضيعة التي تسكن فيها آنيا بالمزاد العلني مقابل الديون. لقد كلفت باريس والعشيق لوبوف أندرييفنا ثمنا باهظا الوطن والأهل والبستان.

على هذا الأساس تتكشف في هذه المرأة الناعمة التعيسة المعذبة، الصفات الأنانية، حب الذات، العيش على موارد الآخرين، الضياع الساحق. هذه المرأة لاتفكر إلا في يومها ولا تضع في الحسبان ما يأتي به الغد، تبصق في وجه أقاربها وأسرتها ووطنها وتتجه إلى باريس. كل كلماتها البارعة الفخمة حول حبها الرقيق نحو وطنها وبستان الكرز عبارات جوفاء، تافهة لامعنى لها في تركيب شخصيتها، إذ سرعان ماتنساهما حين تقع النقود في يديها وتستبدل بالوطن وبستان الكرز باريس وعشيقها الباريسي.

جايف، نموذج آخر من النماذج التي أنجبها نظام القنانة في فترة انهياره وتصدعه، يعيش على

موارد وعمل غيره، على هامش التاريخ، لاحول له ولا قوة. بلغ من العمر واحدا وخمسين عاما ولا يزال مراهقا عديم المقدرة، عاجزا عن إنجاز أتفه الأمور وأسخفها. فهو لايستطيع دون مساعدة العجوز فيرس أن يخلع ملابسه أو يرتديها. شغله الشاغل مص المرملاد واللعب في البيليياردو، كثيرا مايطعم أحاديثه بكلمات وتعابير من مصطلحات اللعب في البيليياردو، مثل "سآتي، سآتي...ناموا. من الجنبين إلى الوسط، أضرب في المليان...". جايف إنسان تافه، عديم النفع، لاجدوى في وجوده، لم ينشغل في حياته انشغالا جادا بشيء ما، ولم يستطع أن يحقق آماله القديمة الكثيرة، ويكتفي من كل هذه الآمال بالتذمر والحنين إلى الماضي، يفتقر إلى أدنى معرفة في إدارة شؤون الحياة المنزلية. ومع هذا فهو مليء بالغرور الأرستقراطي، بالغطرسة، والملاحظات الصلفة على الذين يحيطون به. " ممن تفوح رائحة الرنجة؟ " يتجه بالخطاب إلى المحيطين به وهو ينظر إلى ياشا. جايف يترثر ثرثرة عجيبة مدهشة لا قيمة لها مطلقا في موضوع حب الشعب، الفن المنحط، الأفكار الفلسفية من مثل " أيتها الطبيعة، الساحرة، أنت تتوهجين ببريق خالد، رائعة لامبالية، أنت التي نسميك أمنا، تجمعين بين الوجود والعدم، أنت تعيثين وتدمرين...". ويحدد الكاتب شخصية جايف من خلال علاقة الذين حوله بأحاديثه وشخصه، فهم دائما مايستوقفونه ويقطعون ثرثرته ويطلبون منه أن يصمت ليس إلا.

يكشف تشيخوف في موضوع بيع الضيعة وبستان الكرز أن جايف إنسان غير عملي، مثل أخته رانيفسكايا، لايستطيعان أن ينقذا الضيعة والبستان من البيع. هاتان الشخصيتان لاتريدان أن تباع الضيعة وبستان الكرز، لكنهما لايعرفان أن يجنبا أنفسهما من الإفلاس. جايف يعلق آماله على عمته في ياروسلافل "التي وعدت بأن ترسل نقودا، متى وكم سترسل، أمر غير معروف". جايف وأخته لا تريدان أن يفهما أن هذه الخمسة عشر ألف روبل التي وعدت العمة أن ترسلها لايمكن أن تنقذ الضيعة من البيع في المزاد العلني.

وعندما يقترح عليهما لوباخين أن يأمرا بقطع بستان الكرز ويؤجرا الأراضي على أصحاب الفيلات حتى ينقذا أنفسهما من الإفلاس ويسددا الديون، تجيبه لوبوف أندرييفنا بصلف أرستقراطي: "الفيلات وأصحاب الفيلات - كل هذا يبدو تافها كل التفاهة...". يؤيدها أخوها جايف كالببغاء: "... إنني أتفق معك كل الاتفاق ...".

عدم معرفة جايف وأخته في الشؤون الاقتصادية يخرج لوباخين عن طوره، فينعت هاتين الشخصيتين بأنهما "مستهتران"، "غير عمليين"، "غريبان": "عفوا، يا سادة، ولكني لم أر بعد أناسا مستهترين، أناسا غير عمليين، وغريبين مثلكم. يقال لكم بالروسية إن ضيعتكم ستباع، وأنتم لاتفهمون مطلقا ". ويهين جايف مباشرة بقوله: " أنت امرأة "، يقصد بذلك الصفات "العملية" في هذه الشخصية . بيد أن جايف لايشعر بالإهانة مطلقا، ويبدو أنه فقد القدرة على الإحساس بالإهانة، كما فقد القدرة على الإحساس بالكرامة الشخصية. جايف يكتفي بالاستفسار: "من؟ " مريدا بذلك "ماذا؟". وعندما يكرر لوباخين إهانته، لا يجيبه الأخير بشيء ما. ويكتفي بالقول: "روبليه إلى الزاوية...كرويه إلى الوسط".

هاتان الشخصيتان لاحياة فيهما، غير قادرتين على اتخاذ القرار الحاسم في الوقت المناسب. وهو مايؤكد سقوطهما المحتوم ومغادرتهما مسرح الحياة، إذ انتهى الدور الذي كانا يؤديانه ولم يبق سوى الموت المحقق.

-٤-

تشيخوف يعري النظام الإقطاعي الذي يشوه الشخصية الإنسانية ويفضح السقوط الأخلاقي والفقر الروحي المدقع في أبطال المسرحية: جايف، رانيفسكايا، بيشيك، فيرس، ويكشف في عمق موضوعي تفاهة أصحاب البستان والمالكين القديمين جايف وأخته اللذين يعيشان ويلبسان ويأكلان من كدح غيرهما، من عمل الأقنان وكدحهم. جايف وأخته مراهقان عجوزان لايقدران على اتخاذ القرار الضروري الحازم، لا يستطيعان أن يجدا حلا صائبا كي يخرجا من المأزق، لقد فقدا مجرد القدرة على التفكير الصائب.

من هنا كانت كلمات بيتيا تروفيموف الفاضحة تعبر عن جوهرهما وأصل البعد النفسي الذي ترعرع في داخلهما: "... إن تملك الأرواح الحية هو الذي أفسدكم جميعا، من عاش قبلا، ومن يعيش الآن، حتى أنكم لاتلاحظون، أمك، وأنت، وخالك، أنكم تعيشون على الدين، على حساب الآخرين، على حساب أولئك الاشخاص الذين لاتسمحون لهم بتجاوز عتبة بيتكم... " . هذه الكلمات تعرض على القارىء والمشاهد حقيقة الوجود الطفيلي الذي انتهى زمانه ولايزال يحاول التشبث في البقاء بدون جدوى. على أن حكم التاريخ الذي أصدر قراره الحاسم بالموت البطيء كان قد أخذ بالتغلغل شيئا فشيئا في عمق هذه الشخصيات العاجزة التي فقدت معنى وجودها منذ زمن بعيد جدا.

سيميونوف - بيشيك نموذج آخر من مخلفات النظام الإقطاعي، رجل غير عملي، كصاحبيه، إقطاعي مفلس يبحث طوال حياته عن النقود كي يسدد ديون الرهونات ولايستطيع أن يدبر شؤون الحياة الاقتصادية في حياته. عجوز ملحاح يستجدي النقود ويطلبها بشتى الطرق. ونحن نرى في هذه المسرحية أن الحياة الأرستقراطية، حياة النبلاء تسحق الشخصية الإنسانية، شخصية المالك وكل من يمت بصلة إلى هذه الحياة من طريق قريب أو بعيد. هذه الحياة الخاملة تقتل الإنسانية في الإنسان، تمحو الإحساس بالكرامة وتدمر قدرة الإنسان على الشعور بالعزة والإباء. وهذا فيرس العجوز خادم رانيفسكايا، العبد حتى النخاع، الذي يعيش على ذكريات الحياة الجميلة المزدهرة في الضيعة، يرى في إلغاء نظام القنانة مصيبة كبرى حلت على الفلاحين الأقنان.

" فيرس: وقع مثل هذا قبيل المصيبة...صاحت بومة وأز السماور دون توقف...

جايف: قبيل أية مصيبة.

فيرس: قبيل إلغاء القنانة ".

فيرس العجوز الهرم لا يزال خادما مخلصا كل الإخلاص، يبدو عبارة عن مربية لجايف، يرى أن جايف شاب بحاجة إلى رعاية دائمة. تحرر فيرس منذ زمن بعيد أو على الأرجح أن القانون هو الذي أعتقه من حياة العبودية. بيد أن فيرس يلزم نفسه بحياة العبودية التي تقبع في دمه وتجري في مسارب روحه. فهو لا يستطيع عنها فكاكا. إنها تاريخ حياة هذا الخادم ومعنى وجوده الذي بدونه يصبح فيرس شخصية خارج التاريخ. وعلى الرغم من هذا فإن القارىء والمشاهد يتعاطف في المشهد الأخير مع هذا العجوز الذي يرحل عنه سادته ويتركونه وحيدا، يغلقون عليه الباب بالمفتاح وينسونه نسيانا كاملا. ينهض فيرس العجوز المريض من فراشه، يتحامل على نفسه، يشد مقبض الباب "مغلق. سافروا... نسوني ".

يستثير الكاتب الشفقه والرحمة على هذا العبد التعيس الذي لايثير هذا التصرف الدنيء المبرر تاريخيا الغضب والاستياء في أعماقه بقدر مايثير القلق على صحة جايف "...لابد أن ليونيد أندرييتش نسي أن يرتدي معطف الفراء، وذهب بمعطف الخريف...لم أنتبه إلى ذلك...طيش الشباب...". ويبقى فيرس وحده يصارع الموت البطيء في شيخوخته أو يتقبله بخنوع إذ هو المخرج الوحيد الذي لابديل عنه.

ياشا هو النموذج البشري الدنيء الذي أنجبته الأرستقراطية. لقد تربى على يد رانيفسكايا في أحضان الأرستقراطية. ولد في أسرة فلاحية، لكنه يتنكر لأصله ولايريد أن يرى أمه المسكينة التعيسة التي جاءت لترى ابنها، وحين تخبره فاريا أن أمه الفلاحة جاءت لتودعه، يشيح بيده "لا يفعلون إلا إغاظتي ". ياشا شخصية فاسدة كل الفساد، منحلة لا أمل في شفائه، يحلم، كسيدته رانيفسكايا، بالسفر إلى باريس، يتحدث عن وطنه ومسقط رأسه بازدراء " بعد ستة أيام سأكون ثانية في باريس...تحيا فرنسا !..الحياة هنا لاتناسبني، لا أستطيع أن أعيش...شبعت من رؤية الجهل. كفاني... ". لاتربط هذه الشخصية بالوطن أدنى رابطة، ويصبح وجود سيدته في الضيعة هو الرابط الوحيد، أضف إلى ذلك فهو يعمل على إغراء دونياشا ويتخلى عنها بصورة قاسية وقحة دون أن يلقي بالا إلى شعور هذه الفتاة المغرمة به. وليس عبثا أن ياشا الذي يعرف ضعف جايف وعدم مقدرته وعجزه حتى عن الدفاع عن نفسه هو الذي يسخر منه علنا أمام الآخرين.
هذا هو الماضي -رانيفسكايا وجايف، فيرس وياشا. هذه الشخصيات التي تمثل الماضي بكل ترهله وانسحاقه تجبرنا على التفكير في أن النظام الذي ينجب أشباه الناس هؤلاء خطر كل الخطر على الشخصية الإنسانية، يشوه الإنسان، يحطم الشخصية الإنسانية ويحرمها القدرة على البقاء والعطاء والإبداع.

-٥-

لوباخين هو حاضر روسيا في مطلع القرن العشرين. شخصية فنية معقدة كل التعقيد، وقد أكد تشيخوف في مراسلاته مع رجالات المسرح الفني أن هذه الشخصية ليست نموذجا للتاجر

التقليدي، الدنيء الفظ الذي يحاول أن يكتنز المال بشتى الطرق والحيل. لوباخين رجـل ودود في علاقته بأصحاب البستان والضيعـة وفي تعاطفـه مـع تروفيمـوف، مستقيم، أمـين في معاملاتـه ونصائحه الصادقة التي يقدمها لمالكي البستان. هـذه الصفـات الإيجابيـة تمكـن الكـاتب مـن أن يعرض عرضا موضوعيا جوهر تطور الطبقة الرأسمالية في أوائل القرن العشرين، يكشف للقارئ عقولهم وتفكيرهم، النزعة العملية في حياتهم، قدرتهم على العمل المتواصل. وإذا كانت الطفيلية هي العيب التاريخي الأساسي عند فئة النبلاء ومن عـاش في دائرتـهم أو تربـى في كنفـهم، فـإن الجشع والطمع بالمال واكتنازه هو الرذيلة الكـبرى عنـد الطبقـة الـتي أعقبتـها وأخـذت مكانـها واستولت على مصالحها وطردتها من دائرة الحياة. لوباخين في هذه المسـرحية يمثـل هـذا الجشـع والطمع بالمال والبحث عنه في مكمنه.

لوباخين إنسان قادر على العمل و الإثراء في آن واحد، قادر على التفكير و التأمل في واقع الحياة التي يحياها و يتفهم كثيرا من جوانبها، يدرك أن الناس المستقيمين الشرفاء قليلـون في هـذه الحياة ويعدون بالأصابع، من الصعب أن يعثر عليهم المرء، يدرك في الوقت نفسه أن مـايقوم بـه من أعمال بحاجة إلى تبرير. من هنا تجيء رغبة لوباخين في أن يبرر هذه الأعمـال و يـثرثر حـول قيام " الحياة الجديدة " عن طريق الإكثـار و مضاعفـة الفيـلات وأصحابـها. لوبـاخين يحـس في أعماقه بتفاهة و قصور هذه الثرثرة فيصرخ وهو في قمة معاناته بعد شراء الضيعة: " لو ينتهي كل هذا بسرعة، لو تتغير بسرعة كيفما كان، حياتنا الخرقاء التعيسة ".

لوباخين يختلف عن جايف و أخته رانيفسكايا بحضور البديهة وقدرته على العمل والعثـور على مخرج من المأزق، لايستطيع أن يعيش بدون عمل . " لا أستطيع أن أبقـى بـلا عمـل، إذ لا أعرف ماذا أفعل بيدي...تتهدلان بصورة غريبة، وكأنهما ليست يدي ". الرغبة في العمل تسـري في دماء لوباخين الذي ينحدر من أصل فلاح إذ كان جده وأبوه قنين عنـد آل جـايف. علـى أن أبناء الأقنان استطاعوا بعد إلغاء نظام القنانة عام ١٨٦١م في روسيا أن يحققوا في الحيـاة الشـيء الكثير ويحتلوا مواقع جديدة مهمة في البنية الاجتماعية. لوباخين واحد من هؤلاء، يحقـق حلمـه المنشود، يشتري الضيعة والبستان ويصبح المالك الوحيد دون منازع. هذا الرجل العملـي الـذي يدرك مايفعل ويعي الدور التاريخي الذي يجب عليه أن يؤديه يقول: "...عندمـا وجـدت المسـألة هكذا اشتبكت معه، وعرضت أربعين، فعرض خمسة وأربعين، فعرضت خمسة وخمسين. كان يرفـع بالخمسة، يعني، وأنا بالعشرة...حسنا، انتهى ". انتصـار لوبـاخين في هـذه العمليـة التجاريـة يعـني انتصار الدور التاريخي الذي يفترض أن تقوم به هذه الشخصية : " أصبـح الآن بسـتان الكـرز لي ! لي! .. لو نهض أبي وجدي من قبريهما ونظرا إلى كل ماحدث، وكيف اشـترى ابنـهما يرمـولاي، يرمولاي المضروب، شبه الأمي، الذي كان يركض في الشتاء حافي القدمين، كيف اشترى يرمولاي هذا ضيعة ليس هناك أروع منها في الدنيا. أنا اشتريت الضيعة التي كان أبي وجـدي عبديـن فيـها، حيث لم يكن يسمح لهما حتى بدخول المطبخ...".

لوباخين صاحب الروح الرقيق الناعم الذي يفهم جمال بستان الكرز الذي اشتراه، يعمد مباشرة إلى قطعه، ليبني بدلا عنه الفيلات التي سوف تدر عليه أرباحا جيدة. فمشاعر الإثراء، الحس التجاري تتغلب عنده على المشاعر الجمالية، ويفقد الجمال قيمته بدون هذه الأرباح والدخل المفيد. يرتبط لوباخين بعلاقات حميمة مع رانيفسكايا تمتد إلى طفولة هذا المالك الجديد الذي يقدم النصائح الصادقة والمشورة الطيبة لها في محاولات صراعها لإنقاذ الضيعة والبستان. وفي الوقت نفسه يطردها من بيتها، يقوم بقطع أشجار الكرز دون أن ينتظر رحيل أصحاب البستان. وهو يدرك أن صنيعه هذا يؤلم أصدقاءه القدامى. لكن لوباخين الذي يريد أن يسبق الوقت لا يكترث بذلك إلا بقدر مايمس مصالحه التجارية الخاصة.

ومن الطريف في هذه المسرحية أن بيتيا تروفيموف الذي يمثل المستقبل وينتقد الحاضر نقدا شديدا لاذعا هو وحده الذي يكشف جوهر صفات لوباخين " أنت رجل غني، عما قريب ستصبح مليونيرا. وكما أن الوحش الكاسر الذي يلتهم كل مايصادفه في طريقه، هو ضروري في عملية التمثيل الغذائي، فأنت أيضا ضروري". على هذا الأساس يفضح تشيخوف طبيعة حياة النبلاء الإقطاعيين الطفيلية الخاملة، يعري نفسياتهم الباهتة الميتة، يدين لوباخين وأشباهه الذين يسلكون مسلكه ويجسدون نظاما قائما بذاته إدانة بالغة.

-٦-

بستان الكرز في هذه المسرحية التي تحمل الاسم نفسه هو رمز يعبر عن علاقات الشخوص به، كل بحسب مايمثله من موقف تاريخي معين، بحسب الانتماء إلى هذا البستان الذي يقف في صدر المسرحية. البستان عند رانيفسكايا هو رمز الطفولة السعيدة الهادئة، رمز النقاء والشباب وبحبوحة العيش . أضف إلى ذلك أنه أساس الضيعة الاقتصادي في الماضي، حيث كانت الضيعة وأصحابها يعيشون إلى حد ما على موارد هذا البستان الذي يجني ثماره الأقنان ويقدمونها إلى آل جايف. بيد أن هذا البستان فقد مكانته وأهميته في الحاضر، وحكم عليه التاريخ بالقضاء المحتوم. البستان عند بيتيا تروفيموف هو رمز عهد ولى وانقضى أجله لا يزال يتشبث بالبقية الباقية من أصحابه القدامى. هو رمز الانهيار، رمز الماضي البغيض الذي يجب تجاوزه مهما كلف الأمر. وهو عند لوباخين رمز الإثراء والكسب، طريق إلى بداية عهد جديد يقوم على أساس الماضي ولكن في صورة أكثر وحشية وقوة. ولعل هذا الرمز هو الذي يحدد علاقة الشخوص بالمستقبل، أفكارهم، تأملاتهم وتطلعهم إلى هذا المستقبل. أصحاب البستان القدامى يفتقرون إلى المستقبل، لايتطلعون إليه إلا بقدر مايتشبثون بما تبقى لهم من عمر قصير جدا، فهم يعيشون يومهم كيفما كان، يخرجون شيئا فشيئا عن دائرة الحياة. المستقبل عند جايف هو وظيفة في البنك، على الرغم من أن لوباخين يصر على أنه لايقدر على العمل " لن يدوم في العمل، إنه كسول جدا"، وعند رانيفسكايا هو العيش في باريس مع عشيقها بعيدا عن الأرض والأهل والوطن.

المستقبل في مسرحية "بستان الكرز" هو بيتيا وآنيا. بيتيا تروفيموف الشخصية الوحيدة في هذا العمل الذي يؤمن بالمستقبل ويبشر به ويدفع غيره إلى الاعتقاد بقرب وصوله. يرى بيتيا أن المستقبل حقيقة واقعة، يدرك أفضل من غيره أن بستان الكرز ملوث بماضيه العبودي وأن الحاضر الباهت يفتقر إلى الجمال والروعة، يسيطر عليه وحش كاسر يلتهم كل ما حوله - رجل الأعمال التاجر لو باخين. كل روسيا في رأي بيتيا هي بستان جميل. تقول آنيا لأمها بعد أن يباع البستان في المزاد العلني: " سنغرس لنا بستانا جديدا أكثر روعة من هذا، وسترينه وستفهمين، فتغمر روحك فرحة هادئة، فرحة عميقة كالشمس وقت الغروب". آنيا تهتف من كل أعماقها بأن الحياة الجديدة قادمة لامحالة.

يرى النقاد أن تشيخوف استوحى شخصية بيتيا تروفيموف من الحركة الطلابية في عصره، إذ كان الكاتب يراقب تطورات هذه الحركة ويتفاعل معها. بطله تروفيموف طالب يحمل أفكارا طليعية واضحة. تروفيموف: "البشرية تسير إلى الحقيقة السامية، إلى السعادة السامية، أقصى ما يمكن بلوغه على وجه الأرض، وأنا في الصفوف الأولى. لوباخين: وستصل؟ تروفيموف: سأصل. سأصل أو أرشد الآخرين إلى طريق الوصول ". بيتيا يثق ثقة كاملة بأن الحياة القديمة بما تحمل من أخلاق وعادات قديمة مهترئة لامكان لها في المستقبل في حياة الناس الجديدة ، ستذهب في مزبلة التاريخ وإلى الأبد. ويرى أن المثابرة على العمل المبدع الدؤوب هو الطريق الأمثل إلى إعادة صياغة الحياة في وطنه كي يتجاوز المجتمع التخلف الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الذي لا تزال بصمات نظام القنانة تاركة آثارها عليه، وهو يرى أن الطريق إلى المستقبل هو العمل" لقد تخلفنا مائتي عام على الأقل، وليس لدينا بعد أي شيء على الإطلاق. . .إننا نتفلسف لاغير، ونشكو من الوحشة أو نشرب الفودكا... ولكي نبدأ الحياة في الحاضر علينا أولا أن نكفر عن ماضينا، أن نفرغ منه، ولا يمكن التكفير عنه إلا بالعمل المتواصل...". تشيخوف يضع على لسان بيتيا أفكاره، فيعبر بيتيا عن تأملات الكاتب وملاحظاته في الحياة. ونحن نرى أن الكاتب يثق بهذا البطل، يمنحه تقويماته العميقة، إيمانه بمستقبل روسيا الجميل، ويقينه بأن عهد الثرثرة والهراء وتمضية الوقت عبثا قد ولى إلى غير رجعة. ويدعو الكاتب على لسان بطله إلى العمل الجاد، إلى مساعدة أولئك الذين يعبدون الطريق إلى المستقبل ويسرعون بقدوم الحياة الجديدة والمستقبل السعيد، حلم الشبان الروس الطليعيين.

بيد أن تروفيموف ليس تشيخوف. كتب مكسيم جوركي في ذكرياته عن الكاتب "هذه رانيفسكايا الغزيرة العبرات وبقية أصحاب "بستان الكرز" السابقين-أنانيون كالأطفال، ذابلون كالشيوخ. وهم الذين كان ينبغي أن يرقدوا رقدتهم الأبدية، يئنون ويتباكون منذ زمن طويل، عمي عما يدور حولهم، لايفقهون شيئا، طفيليون عاجزون عن التعلق بأهداب الحياة من جديد. والطالب الدنيء تروفيموف يبدي آراءه متفاصحا حول ضرورة العمل، يبدد وقته هباء ويتسلى من ملله بالهزء من فاريا التي تكدح من دون توقف في سبيل رخاء الكسالى ... ".

يكشف تشيخوف موضوع القطيعة مع نظام الحياة السائد بكل حدودها وقوانينها في شخص آنيا التي تبشر بالحياة الجديدة وتمضي في طريق بيتيا تبحث عن المستقبل الوضاء الذي

ينتظره صديقها تروفيموف منذ أمد طويل. آنيا التي ترتبط بحياة النبلاء وعالم المالكين القدامى بالولادة، حيث وجدت نفسها منذ الصغر في هذه البيئة المحتضرة، بالتربية، حيث ترعرت وتربت على قوانين هذا العالم المريض، تمتلك بعض خصائص العالم القديم، العيش على حساب الآخرين، الاعتماد على عرق وكدح أناس لايسمحون لهم بالدخول إلى عتبة المنزل دون أن تدرك ذلك أو تفكر به. وليس عبثا أن خالها جايف يرى في آنيا ملامح أمها، فهي في رأيه تشبه أمها من عدة جوانب. كل هذا لايعيق آنيا من أن تقطع صلاتها بالحياة القديمة التي اعتادت عليها وأن تمضي في الطريق الطويل مع بيتيا، تودع البستان القديم الوداع الأخير ولا تشعر نحوه بالأسف والألم، وتعد ببناء بستان جديد أجمل وأشرف .

آنيا الفتاة الشابة الغضة لم تدخل معترك الحياة مطلقا، ولم تتعمق في قضايا هذه الحياة وفي مشاكلها التي تطرحها على الإنسان في كل لحظة تمر، معرفتها بالحياة ساذجة، لكنها تبشر بالعطاء والخصب. هذه البطلة تتلقى معلوماتها عن الحياة الجديدة، عن المستقبل السعيد الذي ينتظر البشرية عن طريق بيتيا تروفيموف، معلمها الذي تحتاج معتقداته وأفكاره إلى نوع من الاكتمال والتكامل. آنيا على الرغم من كل هذه النواقص المبررة تتطلع إلى الجديد تطلعا عميقا، تحرص عليه، تغمرها الفرحة والبهجة وهي تفكر باستقبال هذا الجديد والاستعداد لمعانقته. .تصرخ في خاتمة المسرحية: "ماما، تبدأ حياة جديدة "، "وداعا أيتها الحياة القديمة ".

-٧-

تاريخ بستان الكرز في هذه المسرحية يجبر الإنسان على التأمل والتفكير في ماضي وحاضر ومستقبل روسيا، وينطلق المشاهد القادر على التعمق في الفن والحياة إلى البحث عن الحياة والتفكير في قضاياها، في نظمها وقيمها الأخلاقية والمثل العليا التي تخلقها في كل فترة تعقب الأخرى أو تتجاوزها أو تشكل امتدادا معينا لها. ونحن نرى مع المؤلف تعاسة أبطاله وبؤسهم وعدم قدرتهم على حل قضاياهم حلا صائبا يمكنهم من السير قدما إلى الأمام، انهم يقفون حيث هم، يدورون في دوامة واحدة لايتجاوزونها أو يتخطونها، يقعون في أسرها. بيتيا وآنيا هما اللذان يجدان في هذه المسرحية الضوء، النور الحق الذي أساسه المستقبل السعيد، وإن كانا لايستطيعان أن يحددا ماهيته والطريق المؤدية إليه.

لا يطرأ على أبطال الكاتب في هذه المسرحية تغيير ما، يعرضهم الكاتب في الفصل الأول ويظل القارئ يراقب سير الحدث والشخصيات فلا يلحظ تغييرا عميقا معينا في حياتهم، إنهم يحافظون على عالمهم الداخلي، يحافظون على وجودهم الذي رأوا واقعهم غير المتغير يمضي معه على الوتيرة نفسها. هذه الشخصيات في الفصل الرابع هي نفسها في الفصل الأول خلافا لأبطال الكاتب في "إيفانوف"، "النورس"، "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، إيفانوف يتغير أمام القارئ، يتطور من فصل إلى آخر، يكتشف أسباب معاناته ويصل إلى نتيجة مؤداها أن يضع حدا لهذه المعاناة، تحدث تغيرات في حياته الاجتماعية وعلاقاته بالذين حوله على وفق مفاهيمه وتصوراته.

نينا زاريتشنايا في "النورس" تتحول من فتاة ريفية عادية إلى امرأة طموح تعاني في سبيل المسرح، وتصل إلى نتائج مهمة في معنى الحياة الفنية الحقة، يصحو الخال فانيا بعد سبات طويل، بعد فوات الأوان، يدرك أن حياته ضاعت بدون جدوى من أجل فقاعة صابون، تصل الشقيقات الثلاث إلى حقائق معينة في محتوى وجودهن. وهذا ما لا يحدث في " بستان الكرز ". يقف جايف في هذه المسرحية بالكلمات نفسها والتصرفات نفسها في كل الفصول، ويمكن أن نتنبأ برحيل رانيفسكايا إلى باريس منذ وصول أول برقية ولا يحدث تغيير ذو وزن معين في حياة آنيا وفاريا.

حياة الأبطال الروحية الأخلاقية، تطورهم النفساني يظل على وتيرة واحدة دون أن يطرأ عليه أدنى تغيير. ولعل هذا يعود إلى الواقع الجامد غير المتحول الذي يحيط بأبطال الكاتب. هذه الطريقة التشيخوفية الجديدة في تصوير الواقع مكنت الكاتب من الوصول إلى مجموعة من الاكتشافات والإبداعات الفنية في شكل المسرحية. يصل الحدث إلى نهايته في "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث" في الفصل الرابع بالمنولوجات الختامية التي لاتضع حلا محددا للقضايا المطروحة بقدر ما تعرضها على القارئ عرضا حادا يفوق كثيرا البداية التي حملت هذه القضية أو تلك. تشيخوف كتب مسرحيته على أنها كوميديا. هكذا أراد الكاتب وهكذا كان يصف مسرحيته ويراها. بيد أن هذه الكوميديا التشيخوفية تمتزج فيها الغنائية والدرامية بالأفكار الفلسفية العميقة وتدخل في وحدة متكاملة لا تقبل الانفصام.

أراد تشيخوف في البداية أن يكتب "بستان الكرز" في ثلاثة فصول، لكنه أضاف بعد ذلك الفصل الرابع الذي يوضح طباع الأبطال، صفاتهم، مصائرهم، ويحدد اتجاه المسرحية العام ومقامها. "أساس الإبداع في" بستان الكرز " يكمن في مقامها الذي يتحدد بالتركيب المعقد من العناصر الكوميدية والعناصر الغنائية-الدرامية " (٢) .على هذا الأساس تكون التركيبية أصل البناء العام في هذه المسرحية، تركيبة فريدة في نوعها تصل ذروتها باتحاد عناصر الدراما والترجيديا، عناصر الكوميديا الغنائية والفارس.

يسخر تشيخوف سخرية واضحة حادة من حياة الإقطاعيين النبلاء، وتصل هذه السخرية إلى درجة الهجاء في شخص جايف " الرجل الطليعي " الذي لايستطيع أن يعيش دون أن يتحدث عن الأفكار " السامية "، يخفي بذلك ثرثرته، عدم قدرته على العطاء، عدم جدوى بقائه. ويكشف تشيخوف جوهر أبناء الإقطاع والملاك القدامى، صفاتهم الحقيقية في منولوج جايف الشاهد الحي على حقيقة هؤلاء الناس، حيث يتجه جايف إلى مخاطبة الدولاب: " أيها الدولاب العزيز الموقر إني أحيي وجودك الذي كان منذ أكثر من مائة عام موجها إلى المثل المشرقة للخير والعدالة. إن دعوتك الصامتة إلى العمل المثمر لم تضعف طوال مائة عام وهي تدعم الهمة والإيمان بمستقبل أفضل في أجيال عائلتنا، وتربي فينا مثل الخير والوعي الاجتماعي".

خطاب جايف الموجه إلى الجماد-الدولاب يعرض في وضوح عالم جايف وأشباهه من

البشر الذين نصادفهم اليوم في عالمنا وما أكثرهم: عالم الفراغ الروحي والشلل الفكري، عالم الأموات الأحياء، عالم التهريج والتفاهة، ذلك العالم الذي لا يقوى على الإبداع الأصيل، العالم الذي أدانه تشيخوف دونما رحمة بكل جزئياته وتفصيلاته.

كانت هذه المسرحية آخر أعمال الكاتب الإبداعية، احتوت على قدرة الكاتب المبدعة وعلى تجربته الفنية العميقة. ولهذا ارتبطت بأجمل ما عند تشيخوف من مفاهيم فلسفية إنسانية رفيعة . من هنا كان طموح المسرح الفني في عرض المسرحية.

-٨-

قرر المسرح الفني أن يهنئ الكاتب بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على تجربته الإبداعية فحدد العرض الأول لمسرحية " بستان الكرز " في يوم عيد ميلاد الكاتب ١٧يناير ١٩٠٤م. لم يكن تشيخوف يعرف أن المسرح في هذا اليوم قد اتخذ قرارا بإقامة حفل على شرف الكاتب. أحضروا تشيخوف بعد نهاية الفصل الثالث إلى مقدمة المسرح وراحوا يتحدثون عن حبهم نحوه، وتحدثوا عن أعماله الفنية وعن مكانته الأدبية وعن الشيء الكثير الذي قدمه لروسيا والأدب الروسي. لم يكترث تشيخوف بهذا التمجيد فقد كان شاحبا تعلو وجهه صفرة الموت لايقوى على إخماد السعال. يتذكر ستانيسلافسكي هذا الاحتفال: " كان الاحتفال مهيبا، لكنه ترك في النفس انطباعا مقبضا...فاحت منه رائحة الجنازة. واستولت علينا الكآبة ".

صادف العرض الأول نجاحا محققا. بيد أن تشيخوف لم يكن راضيا عن هذا العرض، ولم يكن راضيا عن كثيرين من الممثلين المشاركين في أدوار المسرحية، وعن الاتجاه العام في عرض مسرحيته. فقد اهتم المخرجان بمعاناة أصحاب البستان القدامى الذين تركوا منزلهم وبستانهم إلى الأبد، وبدوا في هذا العرض تعساء كل التعاسة، طيبين كل الطيبة.

على هذا الأساس التفت النقد الأدبي إلى هذه المسرحية، وكانت آراء النقاد وتقويماتهم تختلف كل الاختلاف عن أفكار الكاتب وأهدافه، والغايات التي سعى إلى تحقيقها في مسرحيته، إذ بدا أصحاب البستان النبلاء ضحايا جشع الكولاك، يسقطون فريسة في يد التاجر لوباخين.

ظلت هذه الآراء النقدية الخاطئة قائمة في النقد الأدبي الروسي حتى استطاع النقد الأدبي السوفيتي أن يتعمق في اتجاه المسرحية العام ويفسرها تفسيرا صائبا، وأصبح من المفهوم تماما أن "بستان الكرز" ترفض عالم جايف ورانيفسكايا، وترفض عالم لوباخين الوحش القادم، وترسي ملامح حياة جديدة واعدة تبشر بالعطاء والخير الوفير. هذه النظرة الصائبة إلى محتوى المسرحية تجعل عرضها على خشبة المسرح قضية صعبة معقدة، تحتاج إلى رؤية جديدة واضحة لمضمون أعمال تشيخوف المسرحية التي يجب أن ينظر إليها على أساس التفاؤل والتبشير بالمستقبل الجميل. ولا يستطيع اليوم أحد من المخرجين والفنانين والممثلين في العالم أن يمضي في استيعاب هذا العمل المسرحي العبقري دون أن يضع في حسبانه هذا التفسير الدقيق لمسرحيات تشيخوف الذي غادرنا وهو في عنفوان قواه الإبداعية.

الهوامش

(١) بيردنيكوف . ج . ب: تشيخوف الكاتب الدرامي، ص (٢٦).

(٢) المصدر نفسه، ص (٢٨١) .

6

الفصل

السادس

في مختبر تشيخوف الإبداعي

مسرحيات الكاتب

من "بلاتونوف" إلى "بستان الكرز"

الفصل السادس
في مختبر تشيخوف الإبداعي
مسرحيات الكاتب من "بلاتونوف" إلى "بستان الكرز"

- ١ -

كتب مكسيم جوركي في بداية أبريل من عام ١٨٩٩ م : ((... إنني أعتبره (أي تشيخوف) عبقرية هائلة وأصيلة، كاتبا من أولئك الذين يصنعون المراحل في تاريخ الأدب وفي أمزجة المجتمع)). ل. ن. تولستوي يحدد القيمة الفنية الأدبية في تجربة تشيخوف الإبداعية تحديدا دقيقا للغاية، حيث يرى أن تشيخوف قد ((أنشأ أشكالا من الكتابة جديدة على العالم كله)). تشيخوف في الحقيقة فتح مرحلة جديدة في الأدب العالمي، أنشأ أشكالا جديدة في القصة والمسرحية، رقى بالأقصوصة والدراما الغنائية إلى مستوى الأعمال الروائية الملحمية، دخل بالإنسان البسيط، العادي إلى حلبة الأدب والفن. وكانت قضايا البيئة اليومية العادية، كانت الحياة العادية للناس العاديين هي حجر الزاوية، هي القاعدة الواسعة التي تقف عليها تجربته الإبداعية.

لقد أدرك تشيخوف أن السير خلف العمل الروائي، كتابة الرواية التي تمتلك جذورها الراسخة العميقة في الأدب الروسي ضرب من العبث، لون من المحال، قد يقود الكاتب إلى السير وراء الآخرين، إلى أن يصبح صورة مشوهة عن الأصل. إذ كانت تلمع، تتألق في سماء الرواية الروسية شخصيات حيّة من الكتاب الذين تركوا ذخيرة لاتطال في هذا المجال، خرجت عن حدود روسيا ودخلت في كنز الثقافة العالمية. كان هناك تولستوي، تورجينيف، دستويفسكي، جونتشاروف، وكانت هناك رواياتهم التي أصبحت حقيقة فنية تاريخية واقعة. تشيخوف أدرك كل هذا، وانطلق يبحث عن أشكال جديدة، عن مضامين جديدة، عن شخصيات جديدة. صحيح أن أحد أبطال تشيخوف يقول : ((كم تكلمت عن الأشكال الجديدة، والآن أشعر أني شخصيا أنحدر شيئا فشيئا إلى الروتين... أجل، إنني أقتنع أكثر فأكثر بأن المسألة ليست في الأشكال القديمة والجديدة، وانما في أنّ الكاتب يكتب دون أن يفكر في أية أشكال. يكتب لأن ذلك ينساب من روحه بسلاسة.)). بيد أن هذا البطل التشيخوفي الذي لم يستطع أن يجد صوته الخاص، لونه الخاص، هو شخصية تشيخوفية لا تشيخوف نفسه. قد تحمل هذه الشخصية أو تلك أفكار الكاتب، آراءه، تصوراته في الحياة والناس والفن، لكنها مع كل هذا ليست هي الكاتب.

ولعل عملية البحث عن الشكل الجديد عند تشيخوف كانت عملية واعية لا عفوية، عملية إصرار، عملية بحث دائمة مضنية، تدل على ذلك الجهد الكبير، ذلك العمل المضني الذي بذله

تشيخوف في هذا المجال حتى يصل بالأقصوصة، بالقصة إلى مستوى الأعمال الروائية الملحمية. في اعتقادي أن الحديث عن عفوية عملية التطور في تجربة تشيخوف القصصية والمسرحية، عن أن الكاتب وضع ما وضع من الطرائق والأساليب والخصائص والأبعاد الفنية الجديدة بصورة عفوية، دون أن يطلب تشيخوف ذلك أو يبحث عنه، دون إدراك الكاتب العميق هذا الجديد الذي استحدثه، نوع من اللامبالاة تجاه الكاتب نفسه، نوع من التقليل من قدرة هذا الفنان على أن يرصد الحركة الأدبية في بلاده وخارجها، نوع من الاستخفاف بإمكانية تشيخوف على أن يميز بين القديم التقليدي المتهالك وبين الجديد القديم الذي يجب أن يعيش، وينبغي على الكاتب أن يطوره.

كثيرا ما يردد النقاد أن تشيخوف قال في إحدى المرات: ((سوف يقرأونني سبع سنوات، سبع سنوات ونصف)). بيد أن هؤلاء النقاد ينسون أو يتجاهلون قول تشيخوف: ((سوف تبقى الطرق التي ذللتها سليمة ومتكاملة)). وهو قول يدل على أن هذا الكاتب كان يعي عملية الإبداع عنده بكل قوانينها، بكل مقوماتها، بكل أسسها ونظمها. القول الأول وليد التواضع الكبير الذي عاش مع تشيخوف إلى آخر حياته، والذي ربما كان سببا إلى حد ما في أن يتجنّى عليه النقاد، القول الثاني وليد الإدراك، نتاج الوعي بالقيمة الإبداعية، بالجديد الذي جاء به تشيخوف. ويبدو أن معاصري الكاتب قد لمسوا هذا التجديد،قد أدركوا أن تشيخوف حلقة جديدة، مرحلة جديدة في الأدب الروسي، تنقل مركز القوة إلى الأقصوصة والقصة.قال تولستوي:((لا يمكن مقارنة تشيخوف كفنان مع الأدباء الروس السابقين له، مع تورغينيف، مع دستويفسكي أو معي. عند تشيخوف يوجد نمط خاص به كما عند الانطباعيين. عندما تنظر إلى نتاجاته تعتقد بأنّ هذا الإنسان يلطخ الألوان بدون أي تمييز، ويستخدم أيّ لون يقع تحت يديه بدون أية علاقة بين الألوان، ولكن إذا ابتعدت لمسافة قليلة وتنظر من جديد، فستجد انطباعا متكاملا بشكل عام، وتقف أمامك لوحة للطبيعة ساطعة، لا تقاوم. وهناك دليل لا يطاله الشك أبدا يؤكد أن تشيخوف فنان أصيل : وهو أنّه من الممكن أن نقرأ نتاجاته ونعيد قراءتها عدة مرات)).

وقال تولستوي في إحدى المرات وهو في دهشة عميقة من قدرة تشيخوف الفنية في قصة ((السهب)) :(إنّه كاتب غريب، يلقي بالكلمات كأنما في غير محلها، بينما كل شيء عنده يعيش متجاورا. وما أروع ذهنه ! لايوجد عنده مطلقا تفاصيل زائدة على الحاجة، كل واحد منها ضروري ورائع)). لا يهمنا في هذا المجال حديث تولستوي عن انطباعية تشيخوف، قدر ما يهمنا أن هذا العملاق الروسي أدرك في وقته أن تشيخوف صفحة جديدة، علامة فارقة مميزة. كتب الأكاديمي المعروف داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه م. خرابتشينكو أنّ تشيخوف ((شقّ طريقه الخاص واكتشف في الحياة زوايا وجوانب جديدة صارت لأول مرّة على يديه موضوع دراسة فنية شاملة. كانت الحياة العادية للناس العاديين المنشغلين بهمومهم وأفكارهم وشؤونهم مركز اهتمام تشيخوف حياة لا نلاحظ فيها ظواهر استثنائية خارقة، حياة مليئة بالأفراح والأتراح الكبيرة والصغيرة، بالآمال البديعة المتلألئة،مليئة بالدرامات الحقيقية...[1]))

- ٢ -

استمدّ تشيخوف نماذج شخصياته، قضايا مواضيعه من الحياة اليومية العادية، لقد أبدع هذا الكاتب ما يمكن أن نسميه الوعي بالأحداث الصغيرة العادية، الوعي بالقضايا اليومية إذ لا يقف أبطاله في مجال العلاقات والصراعات الاجتماعية السياسية الكبرى، قدر ما يقفون في قضاياهم اليومية المتداولة في البيئة العادية التي يعيشون كل أبعادها. على أن قضايا الحياة اليومية تظل واجهة، مقدمة أو ربما أحيانا خلفية ينطلق منها الكاتب إلى كشف الظواهر الكبرى للتطور الاجتماعي، وقضايا الوجود الإنساني عموما. ولعل اهتمام تشيخوف بالحياة اليومية في مجراها الطبيعي الاعتيادي قد دفع الكاتب إلى العناية بالإنسان البسيط، بالإنسان العادي. تشيخوف في قضايا الإنسان البسيط يختلف عن معاصريه وعن الذين تقدموه من كتاب روسيا. تشيخوف يقسو على الذين يقفون في أعلى السلم الاجتماعي، والذين يقبعون في الحضيض بالقدر نفسه ؛ يقسو على الذين يقفون في أعلى السلم الاجتماعي، لأنهم هم الذين يشوهون وجه الحياة، يحيلون الجمال إلى قبح، يقسو على الذين يعيشون في الحضيض، لأنهم لا يستطيعون أن يقاوموا هذا التشوه والقبح في حياتهم اليومية، لا يستطيعون أن يغيروا من واقعهم اليومي. تشيخوف يدين أولئك وهؤلاء، إذ إنهم جميعا يساهمون بهذا القدر أو ذاك في هذا التشوه وفي هذا القبح.

كثيرا ما يردد النقاد أن البطل الإيجابي في تجربة تشيخوف الإبداعية، يصعب العثور عليه بالمفهوم التقليدي المعروف في الأدب الروسي. على أن البطل السلبي أيضا بهذا المفهوم التقليدي يغيب في أدب تشيخوف. لكن الأمر في هذا المجال يختلف عند تشيخوف من القصة إلى المسرح.قد نجد في الأقصوصة والقصة التشيخوفية شخصيات يتعاطف معها الكاتب في وضوح، وشخصيات لا يحس تشيخوف نحوها بأي نوع من الود والمبالاة، ومع هذا فليست هذه إيجابية وتلك سلبية. هناك شخصيات مبتذلة، تافهة، دنيئة في قصص وأقاصيص تشيخوف، ينقل الكاتب عدوى التأفف منها إلى القارئ دون مواربة، دون تستر لكن تشيخوف يشعر القارئ بهذا القدر أو ذاك أن هذه الشخصيات أيضا هي ضحايا الواقع، ضحايا النظام القائم، ضحايا أنفسهم، وحتى ضحايا أؤلئك المهانين الذين يرضخون لهم دون أن يفكروا في مقاومتهم أو حتى في مجرد الإشارة إلى واقعهم الكئيب أو حتى في مجرد تذكيرهم بأنهم سبب معاناتهم وتعاستهم. وهكذا يختلط عند تشيخوف دور محامي الدفاع بدور محامي الادعاء وحتى بدور القاضي في الوقت نفسه. وهنا تكمن ديالكتيكية الأرواح البشرية عند تشيخوف، تلك الدياكتيكية التي تحدث عنها النقاد حديثا مطولا في شخصيات تولستوي ودوستويفسكي.

كتب الباحث السوفيتي المعروف م. ب. جروموف : ((اتضح أنه يعيش ويعمل في قصص وأقاصيص تشيخوف ما يقرب من ثمانية آلاف شخصية ثمانية آلاف إنسان في خمسمائة أقصوصة وقصة، كتبت ما بين١٨٨٠ ١٩٠٤م. هنا تقف في صورة ملحمية كاملة كل فئات المجتمع الروسي التي عاشت في عصور التطورات العنيفة، في نظام الحياة اليومية السرمدي،حين فقدت سلطتها على

الناس قوانين الحكومة، هيبة الآباء، نماذج الكنيسة الوعظية الأخلاقية، حين كان من الصعب أن تدرك في فوضى الحياة والاضطراب، كيف يتشكل الغد))[٢]. هذه الثمانية آلاف من الشخصيات يصورها تشيخوف تصويرا متعدد الجوانب بحسب موقعها، دورها،وضعها في هذه القصة والأقصوصة. هنا مختلف الأوضاع الاجتماعية، مختلف الرتب الحكومية والإدارية، هنا سيكولوجيات مختلفة متعددة، هنا قيم ومثل متنوعة، فيها الجليل والحقير، فيها الرفيع والصغير. بيد أن في كل واحد من هؤلاء تجد تشيخوف، تجد روحه القادر على استنباط المواقف والحالات اليومية التي يعيش فيها هؤلاء. على أن أبناء الطبقة الوسطى يحتلون الجزء الأكبر في هذا العدد الضخم من الشخصيات التشيخوفية، ولعل المثقفين هم الغالبية في مسرحيات الكاتب. أبناء الطبقة الوسطى في الثمانينيات والتسعينيات قد أخذوا مواقعهم في الحياة والمجتمع، وقد بدأ الإنسان البسيط يظهر على سطح الأحداث في وضوح، يحقق وجوده. أبناء الطبقة الوسطى أصبحوا ينافسون الفئات العليا في شتى مجالات الحياة، في الأدب والفن، في المسرح وفي مختلف أشكال الثقافة، في السياسة والاجتماع، وبهذا فرضوا على الأدب أنفسهم على أنهم شخصيات متميزة جديرة بالتحليل والتفسير والتصوير. وإذا أضفنا إلى ذلك أن تشيخوف فنان من الشعب، إنسان من العامة، واحد من أكثر الكتاب الروس الآخرين انحدارا عن الفئات الديمقراطية الشعبية، يصبح من المفهوم اتجاه تشيخوف إلى هؤلاء الناس.

في الحقيقة عصر اللازمن سنوات الثمانينيات، عصر اللاأحداث، عصر الرجعية الحالكة في روسيا لم يخلق ولو رواية رائعة. كان هذا العصر خاليا من الأحداث الجسيمة، خاليا من التطورات الحادة العنيفة إلى حد ما، لكنه كان عصر الثقافة والعلوم عاشت فيه مجموعة كبيرة من الأدباء والكتاب، من رجال الفكر. عصر اللاأحداث هذا لم يمنح تشيخوف رواية واحدة، وإن كانت الرواية موجودة في مجموع تجربته، في مسرحياته. بيد أن السبب الرئيس، كما يبدو، لا يكمن في العصر، إذ كانت هناك روايات لكتّاب لا يعرفهم إلا المتخصصون. السبب، الباعث الرئيس يكمن في طبيعة الكاتب، في طبيعة حياة الناس البسطاء، حياة أبناء الطبقة المتوسطة، هذه الحياة البسيطة المتواضعة، هذه الحياة العادية، المملة الرتيبة أحيانا. ولعل الرواية بعد ذلك تكمن في مسرحيات تشيخوف ؛ هذه المسرحيات التي تحمل مضامين اجتماعية تاريخية، تحمل أبعادا فنية جمالية. في هذه المسرحيات يبدو اهتمام تشيخوف بمضامين الحياة الاجتماعية الكبرى، بعلامات الوجود الإنساني ذا قيمة فنية عظيمة، ذا طابع اجتماعي يتحقق من خلاله توسيع تشيخوف حدود القصة والأقصوصة شكلا ومضمونا.

أبطال هذه المسرحيات طيبون، رقيقون، وديعون على الأغلب. لن تجد فيهم شخصية ((سلبية)) من كل النواحي، ولن تجد شخصية ((إيجابية)) من جميع الاتجاهات، إنّها شخصيات تجمع في نفسها القوة والضعف، الطيبة والأنانية، التسامح والصلف، تجمع الرقة المتناهية إلى جانب الفظاظة والقسوة. إنّها شخصيات من الحياة، هي الحياة نفسها.

في أقاصيص تشيخوف وقصصه، ولاسيما أعمال المرحلة الأولى قد نجد شخصيات ((سلبية)) فظة يستفزّ الكاتب بتصرفاتها وسلوكاتها القارئ، يثير الاستياء والحنق من هذه الشخصيات. في المسرحيات ابتداء من ((النورس)) يتجه الكاتب إلى تصوير شخصياته من العمق، من مجموع سلوكات هذا النموذج أو ذاك، لا يحاول أن يشدد على جانب معين من هذه الشخصية، لا يبرز هذه الصفة أو تلك، وإنما يجمع كل الصفات على تعددها وأحيانا حتى على تناقضها في هذه الشخصية، يجمع الصفات المميزة التي هي من طابع هذه الشخصية أو تلك. لنأخذ سورين أو أركادينا، جايف أو رانيفسكايا، ولنحاول أن نضع هذه الشخصيات في خانات محددة، معينة. تشيخوف يرفض الخانات، يتجاوز تصوير الشخصية من جانب واحد، في اللون الأبيض أو اللون الأسود، في مسرحيات تشيخوف يتزاوج هذان اللونان، تختلط كل الألوان. ومع كل هذا يبدو موقف الكاتب من هذه الشخصية أو تلك واضحا لا غبار عليه، اختلاط الألوان لا يعني اختلاط المواقع الاجتماعية الفكرية، وإنما يعني اختلاط الطبائع البشرية، غنى وتعدد سيكولوجية الشخصية.

هذه الشخصيات التشيخوفية على تعددها تحسّ إحساسا عميقا بالزمن، تحسّ بوقعه على حيواتهم، بتأثيره على وجودهم. الزمن في مسرحيات الكاتب ليس قيمة مجردة، خارجة عن وعي أبطال تشيخوف، عن وعي الكاتب نفسه. هذا الزمن هو تلك اللحظات والدقائق، الساعات، الأيام، والأشهر،تلك السنوات التي عاش هؤلاء الأبطال في ظلها، يعانون، يتعذبون، يحلمون، يأملون. إذ تتحدد في هذا الزمن مصائرهم، أوضاعهم، مواقفهم وكل حيواتهم، مسيرة هذه الحياة فيما بعد على مستوى المكان. هذه الشخصيات التشيخوفية تعيش الزمن بكل عمق، بكل صدق، بذلك الودّ التشيخوفي الرقيق.

ولعل المكان في هذه المسرحيات هو الذي يحدد هويّة هذه الشخصيات، يحدد انتماءها، يحدد تصرفاتها وسلوكاتها، يحدد سقوطها وقيامها، يحدد رغباتها وطموحاتها، يحدد كل الأفعال التي تقوم بها. وتصبح هذه الشخصيات مفهومة لنا حين نجد أن مكان أفعالها، مكان تصرفاتها الضيع والعزبات، تتحول الضيعة في ((النورس))، في ((الخال فانيا))، في ((بستان الكرز))، في ((شيطان الغابة))، في ((بلاتونوف)) ومنزل آل بروزوروف في ((الشقيقات الثلاث)) إلى سجون، إلى قضبان حديدية يختنق فيها أفضل أبطال الكاتب. لا يسمح لهم الكاتب أو المخرج بالخروج إلى البستان، إلى الحقل المجاور الذي يقع بالقرب إلا في النادر، إذ إنهم لا يستحقون حتى أن يستروحوا، أن يستنشقوا الهواء النقي، لقد كتب عليهم أن يتسمموا داخل قضبان هذه الضيع. على أن موقع بعض هذه الضيع كما في ((النورس))، في ((بستان الكرز)) يدخل نوعا من الشاعرية، نوعا من الغنائية على حياة هذه الشخصيات التشيخوفية في هاتين المسرحيتين، ويضفي البستان، الجو الربيعي في ((الخال فانيا)) و ((الشقيقات الثلاث)) نوعا من الوداعة والرقة في طبائع بعض الشخصيات في هذين العملين. المكان والزمان عنصران مهمان في

مسرحيات تشيخوف يجددان هوية العمل، يخلقان الجو العام، وحدة الانطباع في هذه المسرحيات.

- ٣ -

تشيخوف كاتب روسي من جميع النواحي يقوم مسرحه على قاعدة واسعة في الأدب الروسي، على تراث هائل في هذا المجال يمتدّ من جوجول حتى تشيخوف نفسه. نيكراسوف، تورجينيف، أستروفسكي هي قاعدة تشيخوف المسرحية الروسية. على أن تشيخوف يمتلك قاعدة أخرى، قاعدة الأدب العالمي، قاعدة المسرحية الأوروبية الغربية. لقد أصبح من المستحيل أن نفهم تشيخوف، أن ندرك كل تجديداته، كل فتوحاته المسرحية خارج الدراما الجديدة. تشيخوف ينتمي إلى عالم ((الدراما الجديدة))، إلى عالم إبسن، ستريندبرج، جاوبتمان، برناردشو، ميترلينك.

بيد أن تشيخوف مرحلة متقدمة عن قاعدته الروسية، عن قاعدته الأوروبية الغربية. قاعدة تشيخوف الروسية يمكن أن نراها في نيكراسوف، تورجينيف، أستروفسكي. دخل هؤلاء الثلاثة عالم الكتابة المسرحية في وقت واحد تقريبا، عالج كل واحد من هؤلاء القضايا والمشكلات القريبة من عالمه الخاص به، عمد كل واحد منهم إلى إنشاء أشكال مسرحية جديدة، ساعد هؤلاء على تقريب ظهور مسرح تشيخوف. أنشأ نيكراسوف مسرحية المزاج، وضع تورجينيف أساس طرائق ماوراء السطور، سيكولوجية فن تصوير الشخصيات، أقام أستروفسكي ((مسرحا روسيا كاملا)) على امتداد أربعين عاما تطور داخل هذا المسرح مفهوم الدرامية، مفهوم الصراع الدرامي، حيث يقترب هذا المفهوم في أعمال أستروفسكي الأخيرة من المفهوم الدرامي عند تشيخوف، ويفتح بروتكوف إمكانيات جديدة في عالم الحوار. قد تتسع أو قد تضيق حدود هذه القاعدة، لكنها يجب أن تشمل الدراما الجديدة في أوروبا الغربية، بكل تعددها وغناها، بكل اتجاهاتها الفنية المختلفة، بكل مختلف تياراتها القومية والإنسانية.

يفسّر أحد النقاد كنه ما وراء النصّ، ماوراء السطور في مسرحيات تورجينيف إذ يقول : ((هنا كل شيء يقوم على التلميح، على التحفظ في الكلام، لا تقال ولو كلمة واحدة في مدلولها المباشر، في معناها الحقيقي تماما، ولكن بطريقة ينبغي معها أن نخمن معناها الآخر، غير الظاهري.)).

هذا التفسير ينطبق تمام الانطباق على استخدام تشيخوف ماوراء النصّ، ماوراء السطور في مسرحياته الأربع الأخيرة. على أن تشيخوف يتقدم خطوات عديدة إلى الأمام في هذا المجال يعمق من استخدام ماوراء النصّ، وتصبح الكلمات، والأصوات، والحركات، والوقفات، ولحظات الصمت إضافة جديدة في هذا المجال. كتب ك. ستانيسلافسكي : ((الغسق، غروب الشمس، شروقها، الرعد، المطر، الأصوات الأولى لطيور الصباح، وقع حوافر الخيل على الجسر

وطقطقات مركبة الخيل المسافرة، ضربات الساعة، صيحات صرصور، قرع الناقوس، تشيخوف بحاجة إليها من أجل أن يكشف لنا حياة الروح الإنساني، لا من أجل التأثير المسرحي الخارجي. ما يفصلنا، وكل ما يعتمل فينا، عن عوالم الضوء، الصوت، الأشياء التي نعيش في وسطها والتي تتوقف عليها كثيرا السيكولوجية الإنسانية)). وهذا في حدّ ذاته صائب كل الصواب. بيد أن كل هذه الأشياء التي ذكرها هذا المخرج المبدع تساعد على خلق جوّ ماوراء السطور، ماوراء النصّ في مسرحيات تشيخوف.

ماوراء النصّ، ماوراء السطور هو المعنى الآخر الكلي، المعنى الاجتماعي الفلسفي التاريخي الذي يكمن خلف معاني الحياة اليومية العادية في المسرحيات، خلف العلاقات التي قد تبدو بسيطة للغاية بين الشخصيات للوهلة الأولى، المعقدة كل التعقيد في الحقيقة. تشيخوف يستخدم إلى جانب ((ماوراء النصّ)) الشيء الذي اكتشفه المخرجان الروسيان الشهيران نيميروفيتش دانتشينكو و ك. ستانيسلافسكي وأطلقا عليه ((تيار الأعماق)). تيار الأعماق هو ((الوجود الدائم للمجرى الداخلي الوجداني والعاطفي الذي وجه هذان المخرجان كل قواهما الإبداعية وبحثهما المسرحي نحو جعل هذا التيار العاطفي ملموسا لدى المشاهد...))(٣). هذا الشيء، هذا التيار، في رأي الناقد أ. ب. سكافتيموف يكمن ((خلف الأحداث الظاهرية والتفاصيل اليومية(٤))). التحام ماوراء النصّ وتيار الأعماق يشكل الجانب الخفي العميق، الجانب الداخلي، الحدث الداخلي في المسرحية، حيث تبدو حركة المسرحية من خلال هذا الالتحام عنيفة، دائمة ومستمرة، لا كما يراها بعض النقاد بطيئة، تمضي على مهل. ينبغي فقط أن نكتشف القواعد، القوانين، النظام الفني التشيخوفي حتى نرى أن الصراع الدرامي ماثل في هذه المسرحيات بكل أبعاده، لكنه صراع من نوع آخر، صراع تشيخوفي؛ حتى نرى أن الحدث قائم في هذه المسرحيات بكل قواه، في صورته الداخلية العميقة، وفي شكله الظاهري المباشر ؛ حتى نرى حركة المسرحية أمامنا، تتسلل في البداية، ثم تمضي في صورة متوترة عنيفة، لكن من الداخل، في العمق، هناك حيث لا يراها سوى أولئك الذين يبحثون عن تشيخوف ونظامه الفني الخاص به.

ماوراء السطور، تيار الأعماق لا يقفان وحدهما في نظام تشيخوف الفني. هناك الرمز. هناك الرمز لا الرمزية. تشيخوف يستخدم الرمز في مسرحياته استخداما واسعا. لكننا لا نستطيع مع كل هذا أن نتحدث عن الرمزية في تجربة تشيخوف الإبداعية، لا نستطيع أن نتحدث عن الرمزية على أنها مذهب في مسرحيات الكاتب. الرمز في مسرحيات تشيخوف جزء من واقعيته، جزء مكمل يتحد اتحادا تاما بواقعية الكاتب لا ينفصل عنها، يصبح إطارا عاما يساعد على تجسيد، تجسيم مواضيع هذه المسرحيات، يخرجها عن مجرى الحياة اليومية العادية إلى مستوى التعميمات الفلسفية، يسبغ على معاني المسرحية أبعادا اجتماعية تاريخية، يساعد على اكتشاف الشيء الجوهري في مسرحيات تشيخوف، يعمق من سيكولوجيات الأبطال، يمنح تصرفات وسلوكات الشخصيات حتى المبتذلة منها حجما أكبر.

تبدو أفعال وحركات الشخوص ذا معنى عميق، إنّها ترتفع بسلوكها، بتفكيرها من خلال الرمز. الرمز عند تشيخوف عامل مساعد على اكتشاف القضايا داخل الواقع لا خارجه، داخل الحياة اليومية العادية لا خارجها، إذ يخلق الرمز في مسرحيات تشيخوف لوحة شاعرية غنائية عن الحياة العادية، عن حياة الناس العاديين.

ولعل الرمز بعد ذلك يخفف من رتابة الحياة اليومية، من نمطية الحياة المحصورة داخل الضيع أو داخل منزل آل بروزوروف. الرمز يبدو في هذه المسرحيات هو الحقل، البستان المجاور لهذه الضيعة أو تلك. كتب مكسيم جوركي: ((ترتفع الواقعية عند تشيخوف إلى الرمز الملهم والعميق التأمل)). وكتب نيميروفيتش دانتشينكو: ((هذّب تشيخوف من واقعيته إلى حد الرمز)). الرمز في مسرحيات تشيخوف إطار لا الصورة أو اللوحة كلها. الرمز يبدو في هذه الشخصية أو تلك، في هذه القضية أو تلك، في هذه المادة أو تلك. قد يبدو الرمز هو الغالب، هو الذي يحرك موضوع المسرحية أو حبكتها، كما يبدو ذلك في ((النورس))، في ((بستان الكرز))، في ((الشقيقات الثلاث)) وحتى في ((الخال فانيا)) حيث تحمل الضيعة بعدا رمزيا معينا. بيد أن النقاد الذين ينظرون إلى هذه الحركة أو تلك، إلى هذه الحادثة أو تلك على أنها رمز، يبدون لنا مبالغين حين يقلبون نظام تشيخوف الفني الواقعي في مسرحياته إلى الرمزية.

الرمز في هذه المسرحيات لا يطغى على هدير الحياة اليومية، ولا يشوّه الواقع، لا يمسخه قدر ما يهبه الحياة الأخرى، المعنى الآخر الأوسع الذي يمدّه به استخدام الكاتب ما وراء السطور، ما وراء النصّ، تيار الأعماق. كتب الناقد الإنجليزي المعروف دافيد ماجارشاك أن تشيخوف يجعل لكل شخصية في مسرحية ((الشقيقات الثلاث)) عددا من الرموز متعلقا بها ((للتأكيد على أنّها تنتمي إلى عالم الفن لا عالم الحياة العادية. يركز تشيخوف أنظار المتفرجين على يدي سوليوني اللتين تدمر بهما الحياة منذ اللحظة الأولى لدخوله. أما بالنسبة لتشيبوتيكين فالرمز الذي يلتصق به هو الجرائد التي تدل على خوائه والساعة المصنوعة من الصيني، وتنظيمه لهذه الساعة التي آلت إليه من أمّ الشقيقات الثلاث، التي كان يحبها، بعد انفصاله التام عن الحياة الإنسانية فلاشيء يؤثر فيه الآن أو يحرك مشاعره. أما بروتوبوبوف فيلتصق به رمزان... الكعكة التي أرسلها في حفلة عيد الميلاد والعربة التي نسمع صوتها في الفصل الثاني. والرمزان يمثلان آداب الطبقة الوسطى ومركزها الاجتماعي. أما كوليجين، فهناك رمز واحد له هو كتابه عن تاريخ المدرسة التي يعمل بها. أما أندريه فله الكمان الذي يعزف عليه ليغرق فيه فشله، وكتابه وكلاهما يرمزان إلى إحساسه المميت بالوحدة والعزلة حتى داخل بيته. وهناك أيضا المفتاح الذي يفقده ويرمز إلى ضياع المفتاح إلى قلب شقيقاته منه. أما نتاشا فيرمز إليها بحزامها الذي يدل على فساد ذوقها، وبالشمعة المضيئة التي ترمز إلى الحريق الذي توشك أن تشعله في البيت، خاصة وأن الشمعة ترتبط بالنار التي تنشب في البلد[٥])).

في اعتقادي أن هذه الرموز التي ذكرها هذا الناقد الإنجليزي الكبير ليست رمزا بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة. إنها إشارات، علامات مميزة لهذه الشخصيات أو تلك، إنها دلائل

تقدم جزءا من الصورة لا الصورة كلها. قد نختلف مع هذه الدلالة لهذه الإشارة أو تلك، لكن الاختلاف الكبير يقوم حول رمزية هذه الإشارات، حول معاني هذه الإشارة أو تلك. إنّها علامات مميزة يمنحها الكاتب أسوأ أبطاله أو على وجه الدقة أبطاله الذين يفتقدون المميزات الداخلية العميقة، إنهم يعرفون بهذه العلامة أو تلك لا بمجمل تصرفاتهم وأفعالهم. هذه الإشارات في ((الشقيقات الثلاث)) تساعد على رسم صور الشخصيات، وتفسر المواقف والحالات التي يقعون فيها. إنها إشارة، علامة فارقة تحدد هذه الشخصية أو تلك، تُميز هذا عن ذاك. يعمد تشيخوف إلى استخدام هذه الإشارات، النغمة الخاصة في مسرحية ((إيفانوف))، ليبيديف دائما ما يشرب الفودكا وبعدها الماء، شابيلسكي يبحث عن مصدر من أجل الرحيل من جديد إلى باريس. سورين في ((النورس)) دائما ما يحك ذقنه، ونحن نجد هذا النوع من الإشارات اللازمة لبعض الشخصيات في ((بستان الكرز))، شارلوتا تقوم بألعاب بهلوانية، سيميونوف بيشيك يطلب نقودا، نقودا على الدوام، تحت أي ظرف كان، وفي أي موقف، وتمتلكّ شخصيات أخرى في هذه المسرحية وغيرها علاماتها الخاصة بها.

إنّ محاولة النظر إلى كل أجزاء ودقائق، أحداث وحركات شخصيات مسرحيات تشيخوف على أنها رمز، رموز قد تصيب الفكرة العامة في هذه المسرحيات، التعميمات

بالخلل. الرمز في مسرحيات تشيخوف لا يخلق تناقضا بين مستوى الإدراك الواقعي والرمزي في حركة الحدث الداخلية كما يرى بعض النقاد [٦]. هناك ازدواجية، هناك ثنائية، لكن لايوجد أي نوع من التناقض. هذه الازدواجية تذكرنا بالثنائي اللذين يقدمان صوتا واحدا في أغنية واحدة أو في مقطع واحد. نحن نلمس في مسرحيات تشيخوف هذه الثنائية الكامنة في ما هو مباشر وما هو غير مباشر، الشيء الذي يطفو على السطح، والشيء البعيد الذي يغوص في الأعماق، الكامنة في الحدث الداخلي والحدث الخارجي الظاهري، في الحركة الظاهرية البطيئة والحركة الداخلية الجياشة الهادرة المندفعة. بيد أن هذه الثنائية موجودة في إطار المسرحية العام، في إطار اللحظة المسرحية، في هذا الموقف أو ذاك، في هذا الوضع أو ذاك. هذه المواقف واللحظات، هذا الإطار وهذا الوضع هو صورة المسرحية النهائية، شكلها المكتمل الذي يقدم الجو العام، وحدة الانطباع إلى القارئ.

استخدام تشيخوف أساليب، طرائق ماوراء النصّ، ماوراء السطور، تيار الأعماق، الرمز يخدم القضايا الفنية، يجسد الأبعاد الموضوعية في مسرحياته، يوسع قضايا وحدود هذه المسرحيات، يفتح في محتواها ومضامينها آفاقا أخرى جديدة تتسع معها حدود المسرحيات، تخرج هذه المسرحيات عن الإطار القومي الروسي إلى المجال الإنساني العالمي.

ولعل هذه الأساليب هي التي تخلق تعدد الأصوات في المسرحية، تساعد على تشابك هذه الأصوات، حيث يلتحم ماهو غنائي بما هو درامي، ماهو كوميدي بماهو تراجيدي. كتب نيميروفيتش دانتشينكو إلى تشيخوف : ((لقد جعلت هدفي في أن أدلّ على تصوير الحياة والأرواح البشرية

تصويرا مدهشا في العملين ((إيفانوف))، ((النورس)). المسرحية الأخيرة خاصة تتملكني، وأنا مستعد أن أتحمل المسؤولية كما تريد، بأنّ هذه الدرامات والتراجيديات الخفية في كل شخصية من شخصيات المسرحية عند عرضها عرضا متقنا، لامبتذلا، عرضا دقيقا كل الدقة سوف تأسر قاعة المسرح)). الشيء الأهم هنا أن هذا الكاتب المسرحي، هذا المخرج والممثل رأى الدرامات والتراجيديات الخفية في شخصيات تشيخوف. بيد أنّنا نرى إلى جانب ماهو درامي، تراجيدي، نرى ماهو كوميدي وحتى فودوفيلي وماهو غنائي في هذه الشخصيات، وليس في الشخصيات وحدها، وإنما في كل مسار المسرحية، في جميع أجزائها، في المواقف والأوضاع المسرحية داخل هذه المسرحية أو تلك. وفي هذا التعدد تكمن إحدى وسائل التأثير على المشاهد وعلى القارئ، يكمن التجديد الذي جاء به تشيخوف إلى المسرح. التجديد الذي حمله تشيخوف إلى المسرح لايقف عند هذا الحدّ، إنّه يتناول كل عناصر المسرحية، يمسّ كل أبعادها الموضوعية وخصائصها الفنية.

- ٤ -

كتب ف.ف. يرميلوف ((من المعلوم أن أساس الدراما هو الصراع، صراع القوى المتعارضة. تنطلق كل التحديدات الكلاسيكية للفن المسرحي من أنّ حبكة الدراما هي عبارة عن تشابك الظروف التي تضع الشخوص عند ضرورة بدء، حبك الصراع. الحبكة في ((الشقيقات الثلاث)) كأنما تستجيب لهذه المطالب. في الحقيقة يبدو الصراع من أجل المنزل الذي يرمز إلى الصراع من أجل المكان في الحياة هو أساس حبكة ((الشقيقات الثلاث)). بيد أن هذه الحبكة التي تضع الشخوص في موقع الصراع لاتعطينا هذا الصراع نفسه. توجد في المسرحية حبكة درامية كلاسيكية تضع الأبطال عند ضرورة مباشرة الصراع. بيد أن الأبطال الرئيسين... يتملصون من هذه الضرورة. يوجد في المسرحية هجوم، لكن لايوجد دفاع،- بكلمات أخرى : لايوجد صراع ! طرف يهاجم، أما الطرف الثاني... يرضخ. طرف يطرد، أما الطرف الثاني... فيطرد نفسه دون أن يقوم بمجرد محاولة الدفاع، دون أن يذود عن مواقعه. ولايعني هذا مطلقا أنّه لايوجد صراع في المسرحية : الصراع هنا عميق لايقبل المهادنة، إذ هو صراع الجمال والقبح، الأحلام والواقع، الحقيقة والكذب...))(٧). ما يقال في ((الشقيقات الثلاث)) يمكن أن يقال في ((النورس)) في ((الخال فانيا)) و ((بستان الكرز)). قد تختلف أشكال الصراع، قد تختلف أسبابه وبواعثه، لكن في كل هذه المسرحيات لايوجد صراع مباشر يحتدم على السطح. الأبطال هنا وهناك يتملصون، لا يدافع أصحاب بستان الكرز عن بستانهم وضيعتهم، كما لا تدافع الشقيقات الثلاث عن منزلهن، لايدافع ولا يصارع تريبليف في ((النورس)) عن معتقداته الأدبية والفكرية، لايقاوم أولئك الذين يقاومونه، وإنما يفضل الانسحاب من ميدان المعركة. أستروف، الخال فانيا، سونيا في ((الخال فانيا)) يقع كل واحد منهم في أسر قدره، في شباك واقعه، لا يعمل أستروف على مقاومة الواقع المبتذل التافه، ولايواصل الخال فانيا مقاومته حتى النهاية، يستسلم الخال فانيا وسونيا لقدرهما.

أبطال تشيخوف لا يقاوم، لايناضل كل واحد منهم الآخر، لايقف كل واحد منهم في مواجهة الآخر. هذه الشخصيات تدخل في صراع مع الواقع،مع أنفسهم، مع الحياة. يحلمون، يتعذبون لكن لايفعلون شيئا من أجل تغييره، إنهم يفقدون القدرة على تغيير الواقع، على مقاومة أولئك الذين يحطمونهم، يدمرونهم. ومع هذا يبدو الصراع في هذه المسرحيات أعمق. إنه صراع القيم المختلفة، صراع المثل المتعددة المتضاربة، تقف هذه القيم الواحدة في مواجهة الأخرى، تتحطم الواحدة في مواجهة الأخرى، تصارعها، تدخل معها في قتال ضار عنيف، لكنه مؤقت، تفقد فيه الشخصيات الطيبة النبيلة الذكية مواقعها. قد يدخل حاملو المثل العليا الشريفة، الحالمون بالحياة الجديدة، الطامحون إلى الغد الأفضل في صراع مع حاملي المثل السفلى، مع أصحاب القيم المبتذلة التافهة، ولكنهم يخسرون في هذا الصراع، يفشلون، لايحققون ولو قدرا ضئيلا من الفوز والظفر. قوى الخير في مسرحيات تشيخوف تتراجع، تتقهقر أمام قوى الشر. ومع كل هذا تظل تأمل بحياة أخرى أفضل، في واقع آخر. ليس الذنب هنا ذنب هؤلاء الطيبين، وإنما ذنب الواقع نفسه، النظام الاجتماعي القائم الذي لا يسمح لهذه القيم الطيبة، المثل العليا بأن تنتصر، وأن تحقق نصرا ساحقا. تشيخوف لايعفي قوى الخير، كما لايعفي قوى الشر عن المسؤولية، عن مسؤوليتها في عدم تجسيد المثل العليا في الحياة التي يعيشونها. ويبدو أنّه يدين هؤلاء كما يدين أولئك. تشيخوف يدين قوى الشر إدانة واضحة، صريحة، يضعها في مواقف وأوضاع تفصح فيها عن كل ابتذالها، تشوهها، فقرها الروحي وبذاءتها.

لا يلجأ تشيخوف إلى الهجائية في إدانة أبطاله الطيبين لعجزهم عن تغيير الواقع، عن تغيير أنفسهم. يلجأ إلى السخرية الخفيفة الطيبة في تعامله مع هؤلاء، إلى وضعهم في مواقف وأوضاع تتناقض أفعالهم المتواضعة الوجلة مع أقوالهم الجريئة الحالمة. ولعل في هذا تكمن كوميدية هذه الشخصيات، كوميدية هذه المواقف والأوضاع المسرحية. التراجيدية، المأساوية تكمن في عدم قدرة هؤلاء الناس الطيبين على تحقيق أحلامهم الطيبة مثلهم. من هنا مسرحيات تشيخوف تراجيكوميدية. تختلط عند تشيخوف التحديدات المسرحية، الأشكال المسرحية، تختلط الدراما بالكوميديا، بالتراجيديا، بالفودوفيل والفارس. تتشابك عناصر هذه الأشكال، تمتزج، تلتحم وتشكل أساس الشكل التشيخوفي المسرحي. يتذكر ف.ي. نيميروفيتش دانتشينكو ((إن تشيخوف في المناقشة الأولى لمسرحية ((الشقيقات الثلاث)) يقول أكثر من مرة ((لقد كتبت فودوفيلا)). فيما بعد سيقول أيضا عن ((بستان الكرز)) إنّه كتب فودوفيلا)). كتب تشيخوف في ١٥ سبتمبر من عام ١٩٠٣ م إلى م. ليلينا أليكسييفنا حول ((بستان الكرز)) : ((خرجت عندي كوميديا، لا دراما وفي بعض الأماكن حتى فارس)). وهذا يدل على أن تشيخوف نفسه أحسّ باختلاط، امتزاج العناصر المسرحية المختلفة الأشكال في مسرحياته.

أراد تشيخوف أن يلغي الحواجز القائمة بين الأشكال المسرحية المختلفة، أراد أن يحطم هذه القواعد الصارمة التي تميّز بين ماهو درامي، كوميدي، وماهو تراجيدي. وهو بهذه الصورة يعيد

المسرحية إلى مجرى الحياة اليومية الحقة،إلى مجرى حياة الناس العادية اليومية، حيث تختلط المأساة بالملهاة، حيث يسير التيار الفكاهي المرح إلى جانب التيار الحزين أو التعيس للغاية، حيث يصعب أن تجد الأشياء والظواهر في صورة نقية. ونحن نرى في هذا أساس واقعية تشيخوف التي تنظر إلى الحياة في صورتها المتكاملة، على أنها وحدة واحدة لا أجزاء منقسمة على بعضها، لا دقائق منفصلة مستقلة تقوم على حدة. لاتختلط الأشكال المسرحية لاغير عند تشيخوف، وإنما تختلط الأجناس أيضا، حيث يتداخل ماهو ملحمي وماهو مسرحي في مسرحيات تشيخوف.

- ٥ -

الحوار في مسرحيات تشيخوف يتحول في أحيان كثيرة من وسيلة إلى التفاهم، من وسيلة إلى التواصل والمحادثة المباشرة بين الشخصيات،إلى وسيلة إلى القطيعة بين الشخصيات، إلى التقاطع، حيث لايتحدث المتكلمون الواحد إلى الآخر قدر ماتتحدث الشخصية إلى نفسها. يتداخل هنا الديالوج والمنولوج، حيث يصبح الديالوج هو المنولوج والعكس هو الصحيح. توجد في مسرحيات تشيخوف فقرات طويلة من الديالوج بين الشخصيات لو عمدنا إلى فصل كل شخصية عن الأخرى، وجمعنا حديث كل شخصية على حدة لحصلنا على منولوج كامل لكل شخصية من هذه الشخصيات. الشخصية تتحدث إلى نفسها، لاتحاول أن تتغلغل في أعماق الأخرى. بيد أن هذه الشخصية أو تلك تحاول على الدوام أن تظهر نفسها، فيصبح منولوجها في بعض الأحيان نوعا من الديالوج، خطابا إلى شخصية أخرى، حيث يتطلب هذا المنولوج أو ذاك الرد، التعقيب، التفاهم والتواصل. على أننا لانستطيع أن نقول إن هذه الشخصيات لاتفهم بعضها بعضا على الاطلاق، إنها تفهم الشخصية الأخرى، لكنها مهمومة أكثر بقضاياها الخاصة، بمشاكلها، أحلامها التي لم تتحقق في هذا الواقع الذي يحاصر الجميع. لاينمو الحوار في مسرحيات تشيخوف نموا مطردا، لايسير سيرا تصاعديا إلى الأعلى على الدوام، وإنما يمضي في شكل حلقات متتالية، تقوم حلقة وتخمد، تقوم بعدها أخرى، وهكذا في أغلب الأحوال في مسرحيات تشيخوف الأخيرة يبدو تطور الحوار على هذا الأساس. كتبت القارئة أو.أ.سمولينسكايا إلى تشيخوف في فبراير ١٨٨٩ م:

((لماذا يعيش الناس بهذه الصعوبة، يفهم الواحد منهم الآخر بصورة ضئيلة، وبصورة ضئيلة، لا يهتم الواحد منهم بالآخر على الإطلاق، كأنما الجميع يحدقون في جهات مختلفة، ويشعر الجميع بأنهم في حالة سيئة ؟ لايوجد شيء ما يجبرهم على أن يلتفتوا بأوجههم الواحد منهم إلى الآخر، أن يعرف بعضهم بعضا، ويمدّ الواحد منهم إلى الآخر يديه)). يعلق بابيرني الباحث السوفيتي المعروف على هذه الفقرة السابقة : ((المشاركون في الحوار التشيخوفي ((كأنما الجميع يحدقون في جهات مختلفة)). الشخصية المتحدثة تمدّ يدها إلى الشخصية التي تخاطبها، بيد أنها تتعلق في الهواء))[٨].

لابدّ أن نقرّ بأن التواصل في مسرحيات تشيخوف، التواصل بين مختلف هذه الشخصيات معقد للغاية، عميق للغاية، لايتم هذا التواصل من خلال أساليب الحوار المباشرة، لايتحقق على السطح في تلك الأحاديث التي نسمعها، وإنما يتم من الداخل، من العمق، حيث يبدو أن هذه الشخصيات تفهم بعضها بعضا، تدرك ماتريده الشخصية الأخرى، لكن الواقع نفسه لايدفعها إلى تقديم العون، تعيقها عن ذلك مواصفاتها الشخصية الاجتماعية. ولعل الوقفات، لحظات الصمت في مسرحيات تشيخوف هي التي تقرّب الأبطال، تتحول هذه الوقفات واللحظات إلى نوع من الحوار الخفي الصادق، تصبح الوقفات ولحظات الصمت في مسرحيات تشيخوف شكلا من أشكال التواصل، يخلو فيها المتحدثون إلى أنفسهم، بعضهم إلى بعض، يتحاورون، يتعمق الواحد منهم في الآخر.

كتب الناقد الموهوب أ.ب. سكافتيموف: ((لدى تشيخوف كثير من الملاحظات والإجابات ((العرضية))، إنّها موجودة في كل مكان، ودائما ما يقاطع الحوار، يلتوي ويشتبك في أمور ما، كما تبدو، جانبية عديمة الجدوى تافهة. يؤدي هذا النوع من الحوار والإجابات والملاحظات مهمته في السياق المسرحي العام عن طريق ذلك المزاج الحياتي الذي يظهر فيها، لا عن طريق محتوياتها ومعانيها المباشرة)).هذه الإجابات، الجمل الحوارية والملاحظات ((العرضية)) التلقائية تكشف أعماق الشخصية، الجو العام في المشهد والمسرحية كلها، إذ تصبح الجمل الحوارية ((الزائدة)) هي الضرورية المليئة بالشاعرية الحقة.

الحوار عند تشيخوف وسيلة إلى كشف مكنون الشخصية المتحدثة والشخصية المخاطبة على السواء والشخصية المستمعة إلى هذا الحوار. كتب موريس ميترلينك ((إنني أذهب إلى القول إنّ أهم الكلمات في المسرحية هي ماتبدو لأول وهلة كلمات غير ضرورية، لأنها هي الجوهر. فبكل مسرحية، سوف تجد دائما إلى جانب الحوار الضروري حوارا آخر يبدو زائدا على الحاجة. ولكننا إذا فحصناه جيدا لأدركنا أنه لذلك الحوار فقط تستمع الروح بانتباه. لأنه في تلك المواضيع وحدها تخاطب الروح. وسوف ندرك أيضا أن نوعية هذا الحوار غير الضروري ونطاقه، هو مايحدد نوعية ونطاق المسرحية. ومن المؤكد أنّه في الدراما العادية لايتفق الحوار الضروري مع الحقيقة. بل إن تلك الكلمات التي لاتقع في نطاق الحقيقة الظاهرة المتصلبة هي التي تشكل الجمال الغامض المحير لأجمل المآسي. وهي التي تكشف لا مايسمونه ((حالة الروح)) بل ذلك النزوع الخفي غير الملموس للروح نحو الحق والجمال الخاصين بها))[٩].

يقف في مسرحيات تشيخوف الحوار الضروري إلى جانب الحوار ((غير الضروري))، يشكلان نوعية المسرحية، نطاقها، جوّها العام. الشيء الذي دعا إليه موريس ميترلينك في أعماله النظرية، كان يتحقق عمليا في أعمال تشيخوف المسرحية. لم يترك تشيخوف نظريات في هذا المجال، لكنّه ترك مادة ثمينة في كتاباته المسرحية، يمكن أن تقوم عليها نظريات واسعة قد تحققت على صعيد التطبيق في مسرحياته، مما يعطي تجارب تشيخوف المسرحية أبعادا واسعة، حرية أكبر إذ قد تحصر أحيانا النظريات نطاق هذه التجارب في مدرسة محددة. من هنا يستّمد كثير من

التيارات المسرحية المعاصرة مصادرها الأولى من تشيخوف، ويحاول كل تيار من هذه التيارات أن تنسب تشيخوف إليها أو أن تنتمي هي إليه.

-٦-

يلجأ تشيخوف إلى استخدام الوقفات، لحظات الصمت في مسرحياته استخداما واسعا. تقوم هذه الوقفات بوظائف متعددة في أعمال الكاتب المسرحية. يبدأ تشيخوف باستخدام الوقفات، لحظات الصمت من مسرحيته الأولى ((جيل بلا آباء)) أو التي يطلق عليها بعض الدارسين ((بلاتونوف)). قام الباحث إي.ن.سوخيخ بإحصاء دقيق لهذه الوقفات في كل مسرحية من مسرحيات الكاتب ذات الفصول الأربعة، في كل فصل من فصول هذه المسرحيات.

((جيل بلا آباء))... (١٢٠) (١٨+٤٦+٢٨+٢٨)

((إيفانوف)) (طبعة أولى)... (٢٤) (١٠+٣+٩+٢)

((إيفانوف)) (طبعة ثانية)... (٢٥) (٩+١+١٤+١)

((شيطان الغابة))... (٣٧) (١+١٢+٥+١٩)

((النورس))... (٣٢) (٩+٤+٨+١١)

((الخال فانيا))... (٤٣) (٦+١٣+١٣+١١)

((الشقيقات الثلاث))... (٦٠) (٨+١٤+١٥+٢٣)

((بستان الكرز))... (٣٢) (٨+١٥+١+١٠)

هذه الوقفات، هذا العدد الهائل من الوقفات في رأي هذا الباحث يضع حدودا فاصلة بين ((الدراما الجادة)) عند تشيخوف وبين الفودوفيل، حيث ((الحركة الإيقاعية مختلفة للغاية)). في كل من ((الزفاف)) و ((الدبّ)) أربع وقفات، كل واحدة منها بها وقفتان، وفي كل من ((اليوبيل)) و ((الخطبة)) وقفتان، تمتلك كل واحدة منهما وقفة واحدة. في الوقت الذي يوجد في عمل تشيخوف الدرامي الأول من فصل واحد ((على الطريق الطويل)) خمس عشرة وقفة. ((أبطال الدراما التشيخوفية يعيشون في إيقاع وزمن آخر، يختلف عن شخصيات الفودوفيل، بهمومها المضطربة، بحركتها، وتوضيحها العلاقات

فيما بينها. الشيء الأهم في الدراما لايقال، وإنما ((يصمت عنه))، يتراكم، يتركز في الوقفات. ولعل ماوراء السطور عند تشيخوف يبدأ يتشكل من نظام الوقفات[١٠])). لابدّ هنا من الإشارة إلى أنه ليس الوقفات وحدها، عددها، كميتها هي التي تفصل بين مسرحيات تشيخوف الكبيرة والفودوفيل، وإنما النظام الفني كلّه في هذه وتلك، الوقفات جزء بسيط للغاية في هذا النظام.

في الحقيقة يتحدث الناقد العربي صبري حافظ حول الصمت، لحظات الوقف، دورها، وظائفها في مسرحيات تشيخوف حديثا مسهبا، يدل على قدرة فائقة في هذا المجال. كتب هذا

الناقد ((... ودائما ما تكون لحظات الصمت هذه محصورة بين موقفين يحتمان وجودها بحيث لاتظهر هذه اللحظة وكأنّها عملية (قطع) في بناء المسرحية بل كعامل وصل واستمرار. إذ تجيء كضرورة حتمية للإفصاح بشاعرية عن مكنون الموقف الكثيف الرؤى، وكتطوير لحوار الموقف وجدل اللحظة، ولكن بصورة متمايزة. فلحظة الصمت في مسرح تشيكوف ليست سكوتا يكفّ فيه التطور الدرامي عن الحركة، ولكنها لحظة صمت دينامية متفجرة بالحركة، تضطلع في العمل المسرحي بمجموعة من الوظائف المهمة، تتوج الموقف حين يتصاعد إلى ذروة لايمكن تجاوزها، فتنقذه من النبرة المرتفعة التي تشارف الميلودراما أو من التدني في الخفوت الذي يقترب من اللافعالية والعجز عن الإفصاح. وتكشف من خلال مواجهة الشخصية بالصمت لجزئيات من المواقف أو الأحداث عن مناطق غامضة من تكوين الشخصية وتاريخها. وتضع مجموعة من الخطوط أو التأكيدات تحت بعض الكلمات حتى تساعد المشاهد على إبراز معناها والانتباه إلى دلالاتها المتعددة. وتمهّد لانعطافة واضحة في سير الأحداث أو في الحياة الباطنية للشخصيات. وقبل كل هذا وبعده ترهف شاعرية الحوار وتحافظ على اتساقه الايقاعي، ويتجاوز الصمت في مسرح تشيخوف معناه الحرفي كثيرا من الأحيان ليكون سيلا من الحوار الصامت غير المنطوق يصحب الحوار المنطوق. وهذا السيل من الحوار الصامت الخفي المعذب يكشف في كثير من الأحيان عما لا يستطيع الحوار المنطوق أن يفصح عنه. ومع ذلك يظل ثانويا تحت جلد الحوار المنطوق نابضا من خلال حركته. ويرتفع صوت هذا الحوار الصامت ويطّرد سيله كلما توهج الشعر في الحوار الدرامي وشفّ بالكثير من المعاني والإيحاءات[١١].)).

الصمت في مسرحيات تشيخوف، لحظات الوقف تؤدي وظيفة سيكولوجية جمالية فنية، كما تقدم وظيفة معرفية واضحة. إنها ترتفع بالنصّ، بالجملة الحوارية، باللحظة الدرامية من مستوى الحياة اليومية العادية إلى مستوى التعميمات الاجتماعية التاريخية، تتوحد بما وراء السطور، تساعد على خلق هذه التعميمات، تعمل على بناء جو ماوراء السطور، ماوراء النصّ في المسرحية. يرى بعض النقاد السوفيت أنّ هذه اللحظات، هذه

الوقفات توحي بالجمود، بالركود القائم في الحياة الاجتماعية، في النظام الاجتماعي الذي يعيش فيه أبطال الكاتب. وهذا جزء من وظيفتها الاجتماعية التاريخية. أحيانا لايتواصل الأبطال عن طريق الحوار المنطوق، يملّون عدم التفاهم، يرهقهم ابتعاد بعضهم عن بعض وهم قريبون من بعضهم، يصمتون، يطمحون إلى هذا التواصل، يتواصلون للحظات، يعود كل شيء على ما كان في السابق. أحيانا تصبح هذه الوقفات لحظات عميقة في مراجعة

الذات، في محاسبة النفس، أحيانا لحظات من التأمل العميق فيما حدث وما يحدث وماسوف يحدث، لحظات من التفكير المتأمل فيما قيل وما يقال وماسوف يقال.

- ٧ -

موضوع إطلاق النار يتخلل كل مسرحيات تشيخوف تقريبا، ويبدو أن هذا الموضوع يرتبط سيكولوجيا بحياة الكاتب نفسه. الكاتب نفسه أعطى هذا الموضوع أهمية خاصة. كتب تشيخوف إلى أولجا كنيبر في ٢٥ سبتمبر من عام ١٩٠٣ م : ((إنني أعتقد بأنّ في مسرحيتي، ولو أنـها مملة، يوجد شيء ما جديد. لايوجد في المسرحية كلها طلقة نارية واحدة...)). بيد أن هذه الطلقات النارية تختلف من مسرحية إلى أخرى، من موقف إلى آخر. ويبدو في هذا الاختلاف أن تشيخوف كان يبحث في عملية إبداعية جادة عن هذا الموقف في مسرحياته عمدا، لم يكن يطلب التأثير على القارئ والمشاهد من الخارج، إذ أن عملية إطلاق النار ((حادث)) لايقود إلى تغيير المواقف والأوضاع، لايعيد ترتيب هذه المواقف والأوضاع، لا يأتي بعد هذه العملية الحلّ المطلوب، إذ يبقى الأبطال حيث هم، أو يقعون في ظروف أسوأ من السابق. الدكتور رشاد رشدي يرى أنّ ((صوت الرصاص هو الرابط الأخير بين تشيخوف والمسرحية التقليدية... فنحن نجده في جميع مسرحياته تقريبا إلى أن تخلص منه نهائيا في "بستان الكرز"[١٢])). يضمّ الناقد السوفيتي أ.روسكين صوته إلى الدكتور رشاد رشدي، حيث كتب ((تشيخوف في المسرح يخضع بصورة عفوية لقوانين هذا المسرح، يولي مسرحية الطلقات النارية اهتماما كبيرا. تشيخوف الكاتب القصصي تمكن بصورة مبدعة من أن يحقق مبدأ ((الدراما التي لا يحل ّ محلها الحادث)) في سنوات الشباب ؛ هذا المبدأ نفسه تشيخوف الكاتب المسرحي يتمكن من أن يحققه على أكمل وجه قبل عام من وفاته لاغير في مسرحيته الأخيرة[١٣].)).

يبدأ تشيخوف استخدام الطلقات النارية على أنها بعد فني، إحدى الخصائص الفنية في مسرحياته، من أول عمل درامي كبير له، من ((بلاتونوف)) أو ((جيل بلا آباء)). تطلق سوفيا يجوروفنا النار، على خشبة المسرح، على بلا تونوف، تخطئ الهدف أول الأمر، تطلق عليه النار مرة ثانية تصيبه في صدره،في صورة تتمكن معها من قتله. إيفانوف في مسرحية ((إيفانوف)) يطلق النار على نفسه في نهاية المسرحية على خشبة المسرح، يقتل نفسه. فوينيتسكي في ((شيطان الغابة)) يطلق النار على نفسه خارج المسرح ويموت. في ((الخال فانيا)) وهي الصيغة المعدلة عن ((شيطان الغابة)) فوينيتسكي يطلق النار على البروفيسور سيربيرياكوف مرتين، لا على نفسه، داخل خشبة المسرح، لا خارجها، هنا يخطئ الخال فانيا الهدف في كلتا الحالتين. إطلاق الخال فانيا النار على سيريبرياكوف حادث، قد يعبر عن تمرد الخال فانيا لمدة قصيرة، لكنه لايغير من وضعه، إذ سرعان ما يعود إلى الحياة التي اعتاد عليها. يعلق الناقد السوفيتي ن. بيركوفسكي ((فوينيتسكي ليس مقدرا له أن يكون بطلا دراميا، هذا الشكل لا يليق به، استخدام المسدس استخداما ماهرا لايكمن في وظيفته المسرحية والحياتية[١٤])). يطلق تريبليف في ((النورس)) النار على نفسه مرتين خارج خشبة المسرح، وفي المرة الثانية لاغير يقتل نفسه. في ((الشقيقات الثلاث)) يموت توزينباخ برصاص سوليوني في المبارزة. يرى ن. بيركوفسكي : ((أن أبطال تشيخوف الدراميين

يمسكون في ثبات بعالم العادية والإحباطات وحتى في محاولتهم اعتزال هذا العالم أو تسوية الحساب معه، يقعون في العادية والإخفاقات. الطلقات النارية المعادة المكررة، حتى إذا قادت إلى حلّ حتمي في آخر المطاف، هي طلقات نارية لا رومانسية : الانتحار يصبح في هذه الحالة إجراء له تقنيته الخاصة به، وكأية تقنية لها أخطاؤها الخاصة بها.[١٥])).

أ. روسكين يرى أنّ ((طريق تشيخوف الكاتب المسرحي كان طريق التحرر المتواصل من قوانين الدراما القديمة. ومن الطريف كل الطرافة أنّ هذا التحرر ينعكس في استبدال ((الحادث)) أي إطلاق النار بصورة تدريجية ب ((الدراما، الدراما الداخلية للمعاناة الإنسانية)).

يربط بعض النقاد عمليات القتل التي تتردد على صفحات روايات دوستويفسكي بحياة الكاتب نفسه. يشيرون إلى مقتل أبي الكاتب على يد خدمه، ويؤكد بعضهم أن الكاتب شهد العملية نفسها. ويعزو آخرون سبب ذلك إلى أن الكاتب الذي نجا بأعجوبة من الإعدام على أيدي جلادي القيصر لم يستطع أن يتخلص من إرهاصات تلك اللحظات الرهيبة طوال حياته.

لقد أدرك دوستويفسكي عن قرب معاناة اللحظات الأخيرة قبل الموت بالرصاص، أثر ذلك على صحته وشخصه وعلى أدبه. يصعب أن نجد تفسيرا مماثلا في حياة تشيخوف وأدبه. لكننا قد نجد هذا التفسير في واقع الكاتب الاجتماعي، حيث كانت الجريمة عملية يومية في الواقع القيصري. بيد أن الأمر يختلف تمام الاختلاف عند تشيخوف. عملية القتل، الانتحار ليست عملية انتقامية من شخصية بعينها إذ إن هذه العملية لاتكلل بالنجاح حين تريد أن تكون انتقاما ما. لايقتل الخال فانيا سيريبرياكوف، وإنما يخطئ الهدف، سيريبرياكوف الرمز هو الأقوى. الابتذال يسيطر على الحياة، يعيق الأبطال الطيبين عن تسديد طلقاتهم النارية بصورة موفقة. يقتل سوليوني توزينباخ لا العكس، الابتذال في صورة، في شخص سوليوني هو الأقوى، وهو الذي ينتصر. أولئك الذين ينتحرون، وينجحون في عملية الانتحار، يبدو الأمر انتقاما من الواقع، من الحياة نفسها التي امتنعت عن أن تقدم لهم الطمأنينة والسعادة الشخصية، أو حتى السعادة العامة. يرحل تريبليف، إيفانوف، فوينيتسكي (شيطان الغابة) عن الحياة، كل واحد من هؤلاء عجز عن أن يحقق ولو الشيء اليسير في حياته، في واقعه. ويبدون هم الأضعف، لم يستطيعوا مقاومة الحياة، مقاومة الواقع، يلجأون إلى الانتقام من أنفسهم.

- ٨ -

هناك رأي يقول إن الكاتب نفسه يلجأ إلى تدمير أبطاله الطيبين، أبطاله العاجزين عن الدفاع عن أنفسهم، يسحقهم دون رحمة، دمر تريبليف على نطاق الحياة الشخصية والحياة العامة، حرمه من نينا، أعاقه عن تحقيق نجاحات معينة في الحياة والفن. علاقته بأمه تعاني صعوبات بالغة، لايجد من يتعاطف معه سوى القلة من المحيطين به، ومع هذا هؤلاء يفهمونه من جانب واحد معين، من زاوية محددة. السعادة الشخصية لايعرف تريبليف معناها، يرحل عن الحياة وإلى الأبد. وهناك الخال فانيا

وسونيا في ((الخال فانيا))، يتعذبان، يتألمان، لايعرفان طعم الهدوء والطمأنينة، لايعرفان معنى السعادة الشخصية، حتى ذلك الأمل البسيط الذي تبقى عند الخال فانيا في حبّه نحو يلينا أندرييفنا،عند سونيا في حبها نحو الطبيب أستروف، يتحطم أمام أعينهما من دونما رحمة، يتحطم بصورة واضحة مكشوفة لاتدع وهما ما في إمكانية السعادة، في إمكانية الحياة الوادعة السليمة. يفشل الخال فانيا في الانتقام من ذاك الذي يرى فيه مصدر تعاسته وآلامه.

في ((الشقيقات الثلاث)) يتحطم كل شيء أمام الشقيقات الثلاث، الطيبات، الوديعات، الحالمات، يفقدن الأمل في حياة حقيقية صادقة في الحاضر، يفقدن أباهن، أخاهن، المنزل، الأمل في الرحيل إلى موسكو، الأمل في العمل، يفقدن الحب الحقيقي الواعد بالأمل والعطاء. تتعثر كل جهودهن في الرحيل إلى بلد الحب والأمل والسعادة الشخصية. إيرينا تفقد آخر فرصة في الحياة الطيبة، يموت توزينباخ برصاص سوليوني، يرحل فيرشينين عن ماشا التي لم تعش الحياة بعد، أولجا الوديعة، الرحيمة تستسلم أمام قدرها. أندريه، توزينباخ، فيرشينين لكل واحد من هؤلاء مأساته، مصيره، قدره،تتساقط أوهامهم في حياة رائعة في الحاضر. أبطال ((بستان الكرز)) يفقدون بستانهم وضيعتهم، يفقدون حياتهم، يفقد بعضهم حتى علاقاته بوطنه. على هذا الأساس قد تبدو الطلقات النارية في هذه المسرحية أو تلك مخرجا من المأزق الحياتي الذي يقع فيه هؤلاء الأبطال.

في الحقيقة تشيخوف لايدمر أبطاله، لايسحقهم، الواقع هو الذي يدمر هؤلاء الأبطال، بعضهم يدمر نفسه دون مبالاة، دون أدنى رحمة. تشيخوف كاتب واقعي لا يمتلك صفات عدوانية ظاهرة أو خفية في تعامله مع الحياة والناس الذين يعرفهم أو لا يعرفهم، يصور أبطاله في ظروف اجتماعية معينة، يعيش فيها هؤلاء الأبطال، يعانون ويتعذبون، تسحقهم هذه الظروف التي يعيشون فيها، تدمرهم المواقف التي يجدون أنفسهم في داخلها. الطلقات النارية قد تصبح حلا، قد تصبح مخرجا هنا أو هناك من مسرحيات الكاتب، لكنها لاتحدث نقلة نوعية، لاتخلق عالما آخر.

هل كان بوسع تشيخوف أن ينقذ تريبليف،أن يجعل الخال فانيا يتغلب على سيريبرياكوف، ويقتله، أن يجعل الشقيقات الثلاث يرحلن إلى موسكو، أن ينقذ الضيعة والبستان في مسرحيته الأخيرة ؟ يبدو هنا أن المصائر لاتتحدد وفق إرادة الكاتب، وإنما وفق الظروف الاجتماعية، وفق الحياة التي تعيشها هذه المصائر، وفق إرادة الشخصيات نفسها. الكاتب لايتدخل في هذه المصائر، يتعامل معها من الداخل، لكن في صورة موضوعية. تريبليف يدعو إلى أشكال جديدة في الأدب والمسرح، لكنه يفتقر إلى الأهداف، يقدم انطباعات ما في أدبه. وهذا وحده لايكفي. يرحل عن الحياة. الخال فانيا يستبدّ به الواقع الذي يطحنه تماما، الظروف الاجتماعية نفسها تعيقه عن تجسيد طموحاته. وهو نفسه يضيع فرصته في الحياة. سيريبرياكوف الرمز قد يمثل هذه الظروف، هذا الواقع الاجتماعي الذي يسحق الجميع في المسرحية، من هنا لايقوى الخال فانيا على قتله وسحقه، الواقع هو الأقوى، النظام القائم لايزال راسخا.

الشقيقات الثلاث لايحققن أملهن في الرحيل إلى موسكو، القضية هنا لاتكمن في تذاكر القطار التي تستطيع الشقيقات شراءها من دون صعوبة ما. موسكو الرمز هي الحب، الصداقة، الجمال الحقيقي، هي العالم الآخر الذي تبحث الشقيقات عنه، والذي يعجز الواقع عن أن يقدمه إليهن. وقد يبدو رحيلهن إلى موسكو أنّ هذا الواقع الجديد قد تحقق، مما يتناقض مع ماهو قائم بالفعل في حياة الفترة التي عاشتها الشقيقات الرقيقات المهذبات. أصحاب بستان الكرز، مالكو الضيعة قد آن الأوان لكي يرحلوا وإلى الأبد، فقد انقلبت صفحة جديدة في تاريخ روسيا، ولّت من غير رجعة طبقة بأكملها. إطلاق النار في مسرحيات تشيخوف جزء أصيل فيها لا دخيل عليها.

- ٩ -

هناك موضوع آخر يمضي في كل مسرحيات تشيخوف، ينفذ إلى أعماق هذه المسرحيات جميعها من دون استثناء. هذا هو موضوع أو موتيف انهيار الضيع على أصحابها، إفلاسهم، بيع هذه الضيعة أو ذاك المنزل في المزاد العلني. لاتهمّ الطريقة، لايهم السبب الذي يؤدي إلى ذلك، قد يختلف من مسرحية إلى أخرى. من المهم هنا فقدان المكان الذي تجري فيه معظم أحداث المسرحية، الذي يحدد صفات وطباع الشخصيات، الذي قد يصبح شخصية فعالة مشاركة في سير الأحداث. عملية الانهيار نفسها، بيع هذه الضيعة أو تلك، يختلف من مكان إلى آخر، تتطور هذه العملية، تتخذ في كل مسرحية طابعا خاصا معينا يتحدد بمواصفات وخصائص العملية نفسها.

يربط الباحثون السوفييت هذا الموضوع الموتيف بحياة الكاتب، بحياة أسرته في تاجانروج. يشيرون إلى أنّ والد الكاتب قد أخذ يبني منزلا وضع فيه كل ما يملك من المال، اضطر معها إلى أن يستدين خمسمائة روبل كي يتمّ عملية البناء. لم يستطع والد الكاتب تسديد الدين، هرب إلى موسكو، تاركا الأسرة في تاجانروج. وعد صديق الأسرة جافريل بارفينتيفيتش سيليفانوف بأن يسدد هذا الدين حتى لايباع المنزل بالمزاد العلني، لكن هذا

((الصديق)) احتال على الأسرة، وعمل على شراء المنزل مقابل هذه الخمسمائة روبل لاغير، وأصبح هو المالك الوحيد. غادرت الأسرة إلى موسكو، بقي تشيخوف وحده في تاجانروج. ويضيف النقاد موضوع بيع ضيعة بابكينو التي يملكها أليكسي سيرجيفيتش كيسيلوف الذي كان على علاقة قوية بتشيخوف، تبادل مع الكاتب الرسائل حول هذا الموضوع بصورة كافية، هناك موضوع شراء تشيخوف الضيعة في ميليخوفو، بيع تشيخوف مؤلفاته الكاملة للناشر ماركس بثمن بخس[١٦]. لقد كان بيع منزل آل تشيخوف في تاجانروج كارثة لحقت بهذه الأسرة، يبدو أنّها أثرت عميق الأثر على وعي الكاتب، على حياته، ووجدت لها مكانا كبيرا في معظم مسرحياته، وفي بعض أعماله القصصية. على أنّنا يجب ألا نبسّط العلاقة القائمة بين الكاتب وبين وقائع حياته الشخصية، إذ إن هذه العلاقة القائمة بين تشيخوف وحياته الشخصية تلقي الظلال على هذه الحادثة أو تلك، تفسّر

جانبا معينا من هذه الواقعة أو الحادثة الفنية، لكنها ليست الحادثة كلها. هناك علاقة معقدة للغاية بين الكاتب والواقعة الفنية في هذه المسرحية أو تلك. إلى جانب الوقائع الشخصية، هناك الحياة الاجتماعية، هناك الواقع الروسي بكل جوانبه واتجاهاته.

يمتلك موضوع موتيف الضيعة المنهارة مكانا كبيرا في دراما تشيخوف الأولى ((بلاتونوف))، حيث يشتري التاجر اليهودي فينجيروفيتش في المزاد ضيعة الجنرالة آنا بيتروفنا فوينيتسيفا ويسجلها على اسم التاجر بوجروف، لا تؤثر هذه العملية على آنا بيتروفنا قدر تأثيرها على رانيفسكايا في ((بستان الكرز)). إذ يبدو أن علاقة الجنرالة بالمكان عابرة، سطحية لاتصل إلى مستوى التعميمات الاجتماعية، الضيعة هنا مكان بالمعنى العادي، بالمفهوم الحياتي اليومي.

في ((إيفانوف)) تعاني الضيعة من خسائر فادحة، يقع البطل في ديون كبيرة، نستشفّ منها أنّ أمورهما معا سيئة للغاية، وربما تؤول الضيعة فيما بعد إلى دائني إيفانوف، إلى آل ليبيديف. الضيعة هنا ترتبط بالبطل، بسعادته الشخصية، بنشاطه الاجتماعي. ينهار البطل، يفقد إيمانه بكل شيء، تحتضر معه الضيعة. الضيعة ليست مكانا يعيش فيه إيفانوف، وإنما هي إلى جانب ذلك قيمة اجتماعية معينة محددة ترتبط بحياة البطل.

في ((الخال فانيا)) يريد سيريبرياكوف أن يبيع الضيعة التي يعيش فيها الخال فانيا، سونيا والآخرون، ولولا تمرد الخال فانيا لأصبح هؤلاء من دون مأوى. الضيعة ترتبط بحياة أبطال هذه المسرحية، بوجودهم ارتباطا لاحدود له، حيث يصبح المكان هنا هو الحياة نفسها، هو الوجود نفسه. دفاع الخال فانيا عن الضيعة يدل على أن هذه الضيعة تحمل معنى أكبر من معنى المكان العادي، قد يصل إلى الرمز، قد يرمز إلى معنى من معاني الوطن.

أندريه بروزوروف في ((الشقيقات الثلاث)) يخسر في القمار أمواله كلها، ويرهن بيت الشقيقات دون معرفتهن، يصبحن بلا مأوى. المنزل هنا يرتبط بفقدان الشقيقات الأمل في الرحيل إلى موسكو، إلى الحياة التي يحلمن بها. في الحقيقة ضياع المنزل لايشكل خسارة كبيرة بالمقارنة مع عدم قدرة الشقيقات على الرحيل إلى موسكو. بيد أن ضياع المنزل قد يعطي القارئ علامة، دلالة على أن الشقيقات لن يستطعن الرحيل مطلقا حتى في المستقبل، المنزل هنا يساعدنا على الإمساك بمعاني المسرحية، بمدارها، بالأحداث الدائرة فيها، يصبح المنزل جزءا من بنية المسرحية، تتشكل داخله صفات الشخصيات، معاني الصراع الدائر في المسرحية، مواقف الأبطال.

((بستان الكرز)) مسرحية تشيخوف الأخيرة قائمة على موضوع بيع البستان والضيعة، حيث يصبح هذا الموضوع هو الأساس الذي يحرك الحدث في المسرحية. تتحدد، تقف مصائر الشخصيات جميعها في هذه المسرحية على مصير البستان والضيعة، يتوقف وجودهم على وجوده. انهيار بستان الكرز، بيع الضيعة هو انهيار حقبة تاريخية كاملة، زوال طبقة كاملة، ذهابها، غيابها عن مسرح الأحداث. ويبدو لنا هنا أن أبطال تشيخوف الطيبين غير قادرين حتى

على الاحتفاظ بأماكنهم، بمنازلهم وضيعهم التي تأويهم، إنهم يفقدون كل شيء، يفقدون المكان، كما يفقدون الزمان، ويبقى لهم الأمل في حياة أخرى أفضل، بعد أن يتحطم أمامهم كل شيء. الضيع المنهارة على أصحابها لاتعني المكان الذي تجري فيه الأحداث في مسرحيات تشيخوف لاغير، وإنما تعني وجود أبطال المسرحية، ذلك الوجود الرخو الهش الذي سرعان ماينهار على أصحابه، ويلقي بأفضل الشخصيات إلى الخارج، إذ يصبح كثير من الشخصيات بلا مأوى، ويتعرض الباقون للطرد أو التهديد بالطرد على درجات متفاوتة، إذ تصبح عملية الطرد هي الشبح الذي يتعقب الشخصيات منذ البداية في ((بلاتونوف)) و ((بستان الكرز))، مع الفارق في نوعية هذه العملية في هاتين المسرحيتين. لاتوجد ضيعة منهارة على أصحابها في ((النورس)) ومع هذا تبتلع الضيعة كل أموال سورين... ((كل معاشي يستولي عليه الخولي وينفقه على الزراعة، وتربية المواشي، وتربية النحل، وتضيع نقودي هباء. النحل ينفق، والأبقار تنفق، أما الخيول فلا يقدمونها لي أبدا...)).

موضوع انهيار الضيع، إفلاسها، خروج أصحابها عن مسرح الحياة الاجتماعية، الذي يحتل مكانا بارزا في مسرحيات تشيخوف يثير دهشة واستغراب بعض الباحثين. يتساءل بعض هؤلاء: كيف يمكن أن يصبح هذا الموضوع قريبا جدا إلى تجربة تشيخوف الإبداعية، الكاتب الديمقراطي ابن الفئة الوسطى ؟ كيف يمكن لهذا الكاتب البعيد للغاية عن فئة النبلاء والمالكين في الأرياف أن يحسّ إحساسا عميقا بغروب هذه الفئة ؟ يبدو أن الجواب، الرّد على هذا السؤال يكمن في العصر الذي عاش فيه الكاتب، عصر أبناء الفئة الوسطى، عصر احتضار الضيع وأصحاب الضيع، حيث أخذ النبلاء وأصحاب الإقطاعيات يتقهقرون، يمضون إلى خارج خشبة المسرح، يتحول بعضهم إلى متشردين. تشيخوف في أول عمل درامي من فصل واحد ((على الطريق الطويل)) يعالج هذا الموضوع بجرأة، ولهذا منعت الرقابة عرض هذه المسرحية.

هذا الموضوع في تجربة تشيخوف المسرحية جزء مهم يمضي مع الكاتب إلى آخر عمل مسرحي، جزء مهم يقدم إحدى القضايا التي شغلت تشيخوف، يختلط فيها الواقع الذي عاش فيه الكاتب، حقائق حياته، بحقائق حياة الناس المقربين منه. ومع كل هذا تتجاوز مسرحيات الكاتب هذا الموضوع التاريخي إلى العصر، إلى المستقبل، حيث تصبح هذه الضيع المنهارة على أصحابها جزءا من الأرض الروسية، معنى من معاني الوطن في ماضي وحاضر روسيا، في مستقبلها الذي كان ينتظره الكاتب مع أبطاله.

- ١٠ -

هناك موضوع آخر يرتبط ارتباطا عميقا بموضوع موتيف الضيع المنهارة على أصحابها، هو الآخر يتغلغل في مسرحيات الكاتب الأخيرة. موضوع الوصول والرحيل. في ((النورس)) تصل أركادينا وتريجورين إلى ضيعة سورين أخيها طلبا للاستجمام، تصل نينا زاريتشنايا لتؤدي دورها في

المسرحية التي كتبها تريبليف، في نهاية الفصل الثالث ترحل أركادينا ومعها تريجورين، ترحل نينا زاريتشنايا إلى موسكو. في الفصل الرابع تصل أركادينا وتريجورين إلى الضيعة من جديد، تصل متخفية نينا زاريتشنايا أيضا. يقود وصول هؤلاء إلى انتحار تريبليف. موضوع الوصول والرحيل يتردد على درجات متفاوتة في ((بلاتونوف)) وفي ((إيفانوف)). تصل آنا بيتروفنا إلى ضيعتها الرازحة تحت وطأة الديون، تباع الضيعة في المزاد، نستشفّ معها أنّ آنّا بيتروفنا قد ترحل إلى مكان ما. هذا موضوع الوصول والرحيل في ((بلاتونوف)) أول دراما من أربعة فصول...

((ساشا : هل وصلتم بالأمس ؟

آنا بيتروفنا : في الساعة العاشرة.))

يصل جلاجوليف الابن من باريس، يلحّ على أبيه في طلب النقود كي يعود إليها من جديد، تهمّ سوفيا يجوروفنا وبلاتونوف بالرحيل إلى مكان ما. في الفصل الثالث ينوي جلاجوليف الابن والأب الرحيل معا إلى باريس، ويرحلان إليها، تطلب آنا بيتروفنا من بلاتونوف الرحيل معها. يبدو الوصول والرحيل هنا بالمعنى الحياتي اليومي الاعتيادي، لايرحل سوى جلاجوليف الابن والأب، ويبقى الآخرون حيث هم سوى بلاتونوف الذي يرحل عن الحياة وإلى الأبد. لكل شخصية من الشخصيات المذكورة أعلاه باعثها الخاص، دافعها الخاص إلى الوصول والرحيل في المسرحية. سوفيا تريد أن تبدأ حياة جديدة مع بلاتونوف، جلاجوليف الابن يريد أن يفرّ من الحياة الفظة الخشنة في روسيا إلى باريس، جلاجوليف الأب يريد أن يطفئ لهيب تعلقه بالجنرالة آنا بيتروفنا. الرحيل والوصول هنا يعني تغيير المكان، محاولة التخفيف عن النفس، رغبة في تغيير الواقع، تغيير الحاضر. معنى الرحيل والوصول لايصل إلى مستوى التعميمات الاجتماعية الفلسفية، يقف عند حدود سيكولوجية الأبطال، في التعبير عن دواخلهم الذاتية، عن نزوعهم إلى التخلص من مواقف محددة معينة يقعون فيها، يتطلعون إلى الخروج على ما يمكن أن نسميه مأساة اللحظة.

في ((إيفانوف)) يصل ويرحل مختلف الشخصيات من مكان إلى آخر. بيد أن الرحيل، هنا، هو تنقل من مكان إلى آخر بالمعنى اليومي الحياتي. شابيلسكي يودّ الرحيل إلى باريس، إلى حيث يوجد قبر زوجته، لا يحقق ذلك، تعيقه ظروفه المادية الصعبة عن ذلك. قد تحمل رغبة شابيلسكي في الرحيل معنى آخر يخرج عن المعنى المألوف في التنقل من بلد إلى آخر، لكن لا يصل إلى أبعد من ذلك. الشعور بالكآبة، بالوحدة هو الذي يملي على شابيلسكي هذه الرغبة المشروعة في طلب تجدد الحياة الشخصية.

موضوع الرحيل والوصول يتحقق في ((الخال فانيا)) في نطاق اجتماعي واسع الأبعاد، يحدد وصول الأبطال ورحيلهم موضوع المسرحية،شكلها، يفسر البعد الدرامي فيها إلى حدّ كبير. يصل في الفصل الأول سيريبرياكوف ومعه زوجته الشابة يلينا أندرييفنا،يصل الطبيب أستروف. في الفصل

الأخير يرحل هؤلاء جميعا. تتردد كلمة ((رحلوا)) في نهاية الفصل الرابع على لسان جميع الشخوص تقريبا، وتصبح هذه الكلمة هي اللحن الرئيس الذي يحدد سير الفصل الرابع.

ترى الباحثة السوفيتية م. ل. سيمانوفا أن بعض النقاد الذين يشيرون إلى غياب اللحظات التمثيلية في مسرحيات تشيخوف يطلقون عليها ((سكونية))- ((وصلوا رحلوا))، أما في حياة الأبطال فلا يتغير شيء. تؤكد هذه الناقدة أنّه لاينبغي أن نقود فكرة مسرحيات تشيخوف إلى القاعدة الضيقة ((وصلوا رحلوا)). ((وصول وجوه جديدة... يكشف في مسرحيات تشيخوف شذوذ الحياة العادية اليومية، يعقد من الصراع الذي لا يدركه الأبطال أنفسهم حتى هذا الوقت(١٧))).

في الحقيقة قد يبدو أن المسرحية تتحرك في شكل دائري، ينتهي الأبطال إلى حيث بدأوا، يرحلون من حيث وصلوا، يصلون إلى حيث رحلوا. بيد أن الأمر عند تشيخوف أعمق، لم يعد الأبطال كما كانوا عليه، لقد تغيرت نظراتهم، أمزجتهم، نفسياتهم وتعاملهم مع أنفسهم والواقع من حولهم. في ((الشقيقات الثلاث)) يصل فيرشينين، يرحل في الفصل الرابع، ترحل الفرقة العسكرية. يتخذ طابع الرحيل صورة مأساوية لاحدود لها، يرحل توزينباخ إلى الأبد. ومع هذا يتغير الشيء الكثير في حياة الأبطال، في مصائرهم، تطلعاتهم، نفسياتهم، يصبحون أقوى مما كانوا، أكثر تفاؤلا وعزيمة في تحقيق طموحاتهم. في ((بستان الكرز)) تصل رانيفسكايا وابنتها في الفصل الأول إلى الضيعة وفي الفصل الأخير يرحل الجميع من دون استثناء تقريبا، فيرس وحده يبقى ليموت مع البستان والضيعة تحت ضربات الفؤوس. هنا لاتتغير رانيفسكايا أو جايف أو فاريا، يتغير الأبطال الشبان الذي لايأسفون على انهيار القديم المتهالك، الطامحون إلى بناء بستان مستقبل أجمل.

- ١١ -

يمد موضوع انهيار الضيع على أصحابها، موضوع الوصول والرحيل الواحد منهما الآخر بمادة ثمينة، يسعفه. حين يتوقف الأول عن السير، يمضي الآخر على أنّه امتداد طبيعي، ينتج عن الأول، حيث يصبح الوصول الرحيل نوعا من الخروج من جدران هذه الضيع والمنازل المحاطة بالأسوار. هنا تكمن رغبة الكاتب العميقة في الخروج من منفاه

الاختياري يالطا ((جزيرة الشيطان))، رغبة أبطال الكاتب في تدمير أسوار العصر، أسوار الواقع التي تحيط بهم ولايستطيعون عنها فكاكا. تلتقي رغبة الكاتب برغبة الأبطال، تدخل في وحدة عميقة، يصعب معها أن نميز بين رغبة الكاتب ورغبة الأبطال، أين تنتهي الأولى وأين تبدأ الثانية. ومع كل هذا رغبة الأبطال مستقلة، قائمة بذاتها لاتخضع مطلقا لرغبة الكاتب، يحددها العصر الذي عاشوا فيه، الواقع الذي ترعرعوا في داخله. كتب ف. فرولوف ((رأى تشيخوف في الوصول والرحيل، في اللقاءات والوداع لا شواغل الحياة فحسب (الجميع يستعجلون، يركضون

إلى مكان ما) بل واحتراقات الفراق، عرضية وآنية اللقاءات، كل ماهو موجود على الأرض، الزمن شوش كل شيء، فرّق كل شيء...))[١٨].

لابدّ أن نشير إلى أنّ عملية انهيار الضيع، بيعها في المزاد العلني تحدث خارج خشبة المسرح في مسرحيات الكاتب جميعها. وهذا يدل على أن هذه العملية قضية ثانوية في إبداع تشيخوف، موضوع غير أساسي حيث لايستحق أن يقدمه الكاتب إلى المشاهد داخل خشبة المسرح. هذه العملية تجري هناك خلف الكواليس، بعيدا عن المشاهد، لكنّنا نحسّ بوطأتها على أصحابها إحساسا شديدا، نحسّ بأنها تستولي على مشاعر الشخصيات، على وجداناتهم وعلى تصرفاتهم وسلوكاتهم، ونأسف معهم حين لايتحرك أحد منهم من أجل إنقاذها. الجميع يعرف أن بستان الكرز سوف يباع في ٢٢ أغسطس، ولايتحرك أحد من هؤلاء لينقذ البستان والضيعة، كما لاتتحرك الجنرالة آنّا بيتروفنا وابن زوجها سيرجيي بافلوفيتش فوينيتسيف في ((بلاتونوف)) من أجل إنقاذ الضيعة.على أن الأمر هنا يختلف، انهيار بستان الكرز انهيار روسيا القديمة، خروج طبقة كاملة عن مسرح الأحداث. يبدو في ((بلاتونوف)) عدم محافظة فوينيتسيف على الضيعة التي ورثها عن أبيه نوعا من القطيعة بين جيلين،نوعا من الصراع بين السلف والخلف، إذ لا يؤثر فيه بيع الضيعة في المزاد قدر ماتؤثر فيه خيانة زوجته له ورحيلها المزمع مع بلاتونوف. تستسلم الشقيقات الثلاث أمام القدر العاتي بعد أن يخسر أخوهن أندريه المنزل في القمار ولا يقمن بمحاولة استرداد المنزل، وتبدو محاولة إيفانوف في ((إيفانوف)) من أجل إصلاح أمور ضيعته عديمة الجدوى ويائسة. تبدو القوى هنا مشلولة، غير قادرة على الفعل، على التغيير، لكن هذا هو صورة حاضر هذه الشخصيات. هناك المستقبل الذي ربما يفتح المجال واسعا كي تحقق هذه الشخصيات الطيبة نفسها ووجودها.

مسرحيات تشيخوف على هذا الأساس مستقبلية، إذ المستقبل وحده هو الذي يقدم مادة ثمينة لهؤلاء الأبطال. قد يبدو أحيانا أن عدم تحرك أبطال الكاتب من أجل إنقاذ ضيعهم ومنازلهم يكمن في طموح هؤلاء الأبطال إلى تغيير أماكنهم، إلى الخروج من هذه المدن الصغيرة أو المقاطعات والأرياف التي يعيشون فيها. لكنهم لا يستطيعون أن يخرجوا، أن يغادروا إلى حيث يريدون، لا يملكون المال الكافي الذي يمكنهم من ذلك. وقد اعتاد معظمهم على الحياة المألوفة في هذه الضيع، بعضهم في الخامسة والثلاثين، بعضهم في الأربعين أو أكثر من العمر. أبطال تشيخوف هؤلاء يشعرون بالشيخوخة في هذه السنوات مما يقتل في الكثير منهم روح التمرد، روح التغيير. هؤلاء الأبطال يقعون في أسر المكان، يبدون أشبه بالموثقين إليه. يسحقهم المكان وهم ينتقمون منه بعدم الدفاع عنه. شابيلسكي في ((إيفانوف)) يريد أن يعيش في المدينة، سورين، في ((النورس)) الرجل الذي أراد، يحلم بأن يعيش في المدينة، ويطلب من أخته أركادينا أن تعطي ابنها تريبليف قدرا من المال كي يسافر إلى الخارج. سيريبرياكوف يريد أن يبني فيللا صيفية في فنلندا، يريد أن يبيع الضيعة، الشقيقات الثلاث يردن العيش في موسكو، ويطمح كثير من أبطال ((بستان الكرز)) إلى أن يعيشوا في باريس.

يبدو أن صيغة ((الرجل الذي أراد)) التي نعت سورين بها شخصه تنطبق على كثير من أبطال مسرحيات تشيخوف ؛ كلهم يريد ولا يحقق شيئا ما. ويبدو من بين هذا الجمع الوفير من الشخصيات تريجورين والخال فانيا هما اللذان يتمسكان بالحياة في الريف، الأول يرى في الضيعة والبحيرة مصدر إلهام، والثاني يرى في الضيعة حياته، وجوده، يدافع عنها بلا حدود، إذ تصل في مفهومه إلى معنى من معاني الوطن. تريجورين علاقته بالضيعة والبحيرة في ((النورس)) علاقة داخلية تنبع من روح الفنان الذي يبحث عن الإبداع، علاقة تقوم على حرية تريجورين في التنقل، في البقاء أو الرحيل إلى موسكو أو إلى أي مكان آخر. بينما يفقد الآخرون هذه الحرية، من هنا تأتي تعاستهم في علاقاتهم بالمكان. هؤلاء الأبطال يرون في تغيير المكان نوعا من الحياة الجديدة، نوعا من الحرية، وقد يقود عدم تغيير المكان إلى الموت والاندثار في ((بلاتونوف))، ((إيفانوف))، ((النورس))، ((الشقيقات الثلاث)). ونحن نرى كيف يصبح التعلق بالمكان في ((الشقيقات الثلاث)) مصدر تعاسة الشقيقات اللواتي يتطلعن إلى الرحيل إلى موسكو، مهد الطفولة، إذ يصبح التطلع إلى الماضي أو إلى المستقبل في مستوى واحد، فهو يعني الهروب من الحاضر التعيس.

من هنا كثير من أبطال تشيخوف يحنّون إلى الماضي، يرون فيه معنى سعادتهم، معنى حياتهم، بعضهم يتطلع إلى المستقبل يرى فيه الحياة الحقة. القلة لاغير تقتنع بالحاضر، تبدو راضية عنه، بعضهم يبكي على الحياة التي ذهبت سدى، بعضهم لايجد أملا في الحاضر أو المستقبل. إحساس عميق بالزمن، يدفع بعض الأبطال إلى الإفلات من المكان، من الحاضر إلى مكان ما، يدفعهم إلى الركض، إلى الهرب إلى مكان آخر، ومع هذا لايستطيعون الإفلات من أسره. تحاول ساشا في ((إيفانوف)) أن تقنع البطل بالرحيل، بالهرب إلى أمريكا بحثا عن حياة جديدة، ينصح تشيبوتيكين أندريه بروزوروف: ((... اسمع. البس القبعة، وخذ العصا في يدك وارحل... ارحل وامش ولا تلتفت. وكلما ابتعدت كان هذا أفضل...)). هذه الفقرة ليست لسان حال تشيبوتيكين وحده، إنها لسان حال معظم أبطال تشيخوف، لسان حال الكاتب نفسه الذي لبس قبعته وطاف روسيا، رحل إلى ساخالين، جزيرة العذاب والمنفى. بيد أن أبطال الكاتب يرحلون عن الواقع التعيس، يطلبون الخروج من عذابات الحاضر الذي انغلق على نفسه في الضيع والمنازل في الريف والمدن الصغيرة في المقاطعات، ويبقى الوصول والرحيل، الخروج ولو في فترة زمنية قصيرة نوعا من الخروج عن واقعهم، عن أنفسهم، نوعا من التجدد في الزمان والمكان، ولكن لفترة قصيرة تعود بعدها الشخصيات لتعاني واقعها المؤلم الذي لم يتغير بعد.

ويبدو أن غنائية المكان في مسرحيات تشيخوف تدخل في صراع عنيف مع درامية، مأساوية الزمان مما يشكل العنصر التراجيدي في المسرحية. ونحن لانقصد هنا الزمان المسرحي أو الحبكي، وإنما الزمان الذي عاش فيه أبطال الكاتب، عاش فيه الكاتب نفسه. المكان في مسرحيات تشيخوف لايخلو من الحدائق والبساتين، هناك الخمائل والبحيرة، انعكاس القمر في البحيرة، هناك ممر طويل

من أشجار الشوح، يرى في نهايته نهر. في الضفة الأخرى من النهر غابة، هناك أشجار الكرز المزهرة، أشجار الحور الباسقة، وهناك كثير من المناظر الجميلة في هذه المسرحيات.

تشيخوف من مسرحيته الأولى ((بلاتونوف)) حتى ((بستان الكرز)) دائما ما يضع أبطاله في مكان ما معين، يبدو فيه جمال وغنى الطبيعة الروسية. ((يا إلهي، لقد أعطيتنا غابات هائلة، وحقولا لاتحد، وآفاقا لانهائية، ومن المفروض، ونحن نعيش هنا، أن نكون عمالقة بحق)). بيد أن أبطال الكاتب مجبرون على العيش في هذه الأماكن. يقول سورين : ((لم أعش في الريف أبدا مثلما كنت أرجو. أحيانا كنت آخذ إجازة ٢٨ يوما وآتي هنا كي أرتاح وخلافه، ولكنهم يرهقونك بشتى التفاهات حتى تشعر بالرغبة في الهرب من أول يوم (يضحك) دائما كنت أرحل عن هنا بسرور... أما الآن فأنا متقاعد، لامهرب أمامي، في نهاية الأمر عليك أن تعيش شئت أم أبيت...)). هؤلاء الأبطال لايشعرون بحرية اختيار المكان، من هنا لايشعرون بجمال وروعة هذه الأماكن. يقول تريجورين : ((ليس هناك بالنسبة لي متعة أكبر من الجلوس قبيل الغروب على الشاطئ والنظر إلى العوامة)). ويقول في الفصل الرابع : ((لو عشت في ضيعة كهذه، بجوار بحيرة، فهل كنت أكتب ؟ كنت أكبت في نفسي هذا الهوى ولا أفعل شيئا غير صيد السمك.)). تريجورين يحسّ بجمال المكان إحساسا حادا، ذلك أنه يملك حرية اختيار البقاء أو الذهاب في أي وقت يشاء. لنستمع إلى هذا الحوار في ((الشقيقات الثلاث)):

((فيرشينين:... أما هنا فالنهر واسع، ياله من نهر غزير ! نهر رائع !

أولجا : نعم، ولكن الجو بارد. هنا برد وبعوض...

فيرشينين : ماذا تقولين ! المناخ هنا مناخ سلافي، صحي، جيد. الغابة والنهر... وهنا أيضا أشجار بتولا. البتولا الرقيقة، المتواضعة، أحبها أكثر من أية أشجار أخرى. الحياة هنا جيدة...)).

هنا حديث يدور بين شخص قادم من موسكو، وأخرى تتطلع إلى الرحيل إلى موسكو، ولا تقوى على ذلك. الأول يملك حرية الاختيار، والثاني موثق في هذه المدينة الصغيرة، يرغب في أن يعيش في موسكو. الأول يشعر بجمال المكان، الثاني لايرى فيه سوى مصدر تعاسته. من هنا يبدو هذا التضاد بين ((الحقول التي لاتحد)) و ((الآفاق اللانهائية)) وبين أبطال الكاتب الذين يفترض فيهم أن يكونوا عمالقة كالطبيعة الروسية. تضاد بين الشخصيات وبين المكان. المكان قد يقدم إلى الأبطال فسحة في التفكير، في التصورات. بيد أنّ الزمان الذي يعيش فيه هؤلاء يحدّ من إمكانية تحقيق هذه التصورات. هنا صراع واضح بين شاعرية، غنائية المكان وبين درامية الزمان، مأساوية المواقف التي يقع فيها أبطال مسرحيات الكاتب. يبدو في ((الخال فانيا)) تيليجين راضيا عن الطبيعة، عن الحياة في الريف، في الضيعة. يقول : ((... سواء كنت أمر بالعربة في الحقل، أم أتنزه في البستان الظليل، أم أنظر إلى هذه المائدة، فإنني أشعر بمتعة لاتفسير لها ! الجو ساحر، والطيور تصدح، وكلنا نعيش في سلام ووئام، فما الذي نبغيه أكثر ؟...)). بيد أن تيليجين ليس راضيا عن

الطبيعة لاغير، وإنما عن كل ما يحيط به من دون استثناء، حتى عن زوجته التي تخلت عنه وهربت مع رجل آخر. الأبطال القادمون إلى الضيع من الخارج هم وحدهم تقريبا الذين يحسّون بجمال الحياة في الريف، يحسّون إحساسا صادقا بروعة الطبيعة، الأبطال الذين يعيشون في الداخل، في داخل هذه الضيع قلما يحسّون بهذا الجمال. إنّهم يعانون، يحسّون بوطأة المكان، يتعذبون من الوحدة والكآبة. لكن هناك خيط واحد، خط واحد يجمع أولئك وهؤلاء، هذا الخط هو الإحساس بقدرة المكان على السيطرة على أنفسهم، قدرته على القبض على زمام حركاتهم وتصرفاتهم، جميعهم لايخرج عنه حتى يعود إليه. هناك أيضا الإحساس، الرغبة في الخروج من هذا المكان، الركض، الهروب من هذا الواقع الذي تشكل رغم إرادتهم.

- ١٢ -

الإحساس بالكآبة، بالتعاسة يمضي في مسرحيات تشيخوف مرتبطا بالمكان والزمان، بالعصر، ويبدو في كثير من الأحيان أنّ هذه الضيع هي مصدر تعاسة الأبطال وكآبتهم. في ((بلاتونوف)) الإحساس بالكآبة، بالوحشة يدمر حياة الأبطال، يدمر حياة بلاتونوف، ساشا، سوفيا يجوروفنا وآخرين كثيرين. في ((إيفانوف)) تصبح كلمة ((الكآبة))، ((الملل)) هي الخط العام الذي ينفذ في المسرحية كلها. حياة الضيع،حياة الريف أو المقاطعات المملة تطحن الجميع، لاترحم أحدا. يلجأ كثير من هؤلاء إلى الخمر، وقد يلجأ بعضهم إلى تحطيم نفسه، يلجأ آخرون إلى اللعب على الورق، يضطر بعضهم إلى الحديث في مواضيع لاجدوى منها كي يقتل الفراغ الذي يخلق الكآبة والملل في حياة الناس. ويبدو أن الإحساس بالفراغ الداخلي والكآبة الروحية هو الذي دفع تريجورين إلى تحطيم نينا زاريتشنايا في ((النورس)). الفراغ، العادية تقضي على أندريه، تحيله من رجل كان يطمح إلى أن يكون أستاذا في الجامعة إلى سكرتير عشيق زوجته، من إنسان مليء بالآمال إلى إنسان أجوف لاجدوى منه.

هنا يصور الكاتب الحياة اليومية العادية بكل تفاصيلها، يصور حياة أبطاله في المواقف الاعتيادية التي تتشكل منها البيئة اليومية لهؤلاء الأبطال. في هذه الجزئيات تشيخوف يكشف السبب الحقيقي الذي يدمر حياة الناس، الذي يطحن أبطال الكاتب الطيبين، الذي يشوه حياة الجميع. هذا السبب لايكمن في الكاتب، لايكمن في الأبطال أنفسهم، وإنما يكمن في العصر، في النظام، في الحياة القائمة. أسباب تعاسة أبطال الكاتب أعمق مما هو موجود على السطح، لايتحدث عنها تشيخوف حديثا مباشرا، وإنما يوحي بها إيحاء، يهمس من الداخل، من الأعماق همسا رقيقا، يتغلغل في كل مشهد، في كل صورة، في كل فصل من المسرحية... ((في اعتقادي أنّه كي تشعر بأنك حر وفي الوقت نفسه سعيد، ينبغي الا تخفي عن نفسك أن الحياة قاسية، فظة، جائرة في نزعتها المحافظة، وينبغي أن تردّ عليها بما تستحقّ، أي أن تكون أنت مثلها أيضا، فظا، عديم الرحمة في تطلعاتك وحرّيتك)).

تشيخوف يكشف في مسرحياته كلها فظاظة الحياة، تعاستها، كآبتها. في ((بلاتونوف))، في ((إيفانوف)) يبدو هذا الكشف في صورة مباشرة، في سلوك وتصرفات الأبطال، في أحاديثهم المباشرة، حيث تتردد كلمات مباشرة تعبر عن هذا الجانب المأساوي في حياة الشخصيات. في المسرحيات الأربع الأخيرة يمضي التعبير عن الكآبة العامة في صورة أعمق. في صورة غير مباشرة، تعبر المسرحية كلها عن كآبة الحياة من الداخل، في حياة الناس، في وجودهم، داخل تيار الأعماق، في عمق ماوراء السطور، حيث تتكشف فظاظة الحياة، قسوتها، نزعتها المحافظة في عمق منقطع النظير. قد لاترد كلمات مباشرة محددة في حديث الأبطال عن تعاستهم، لكن المسرحية، الجو العام فيها يقدم هذا الانطباع في صورة لاجدال فيها، إذ ينتقل الكاتب بالتدريج من التعبير المباشر عن الأحداث، عن الوقائع، عن المواقف في ((بلاتونوف)) و ((إيفانوف)) إلى التعبير المجازي، غير المباشر في المسرحيات الأربع الأخيرة.

ويبدو أن هذا الانتقال يعبر عن نفسه في أن الأحداث لاتصبح هي الواجهة، إذ تتحرك من مكانها وتمضي إلى العمق، في عمق مسرحيات الكاتب، حيث لاتصبح الأحداث الخارقة المثيرة في المقدمة، إنها تمضي إلى المؤخرة. ومع هذا تمتلك إيحاءات، تعميمات فنية لاحدود لها، إذ تمضي الأحداث في المسرحية دون أن تصرف اهتمامنا عن مجرى الحياة اليومية العادية. كتب أ. ب. سكافتيموف : ((تشيخوف خلافا للتقاليد المسرحية يجعل الأحداث على الهامش على أنها تفاصيل مؤقتة... ولاتخرج الأحداث القائمة في مسرحيات تشيخوف عن الجو العام للأوضاع اليومية المألوفة الجارية...[١٩]))، ويكتب ن. بيركوفسكي بهذا الصدد : ((لاتنقل الأحداث عند تشيخوف إلى خارج مركز المسرحية، إلى الهامش، وإنما تتغلغل في الأعماق، في عمق مؤخرة الشيء الذي يصوره، إذ كثيرا ماتجري في مكان ما خلف الكواليس، حيث نحصل عمدا على معلومات شحيحة متناثرة، لا على خشبة المسرح. الأحداث في مسرحيات تشيخوف خلفية...[٢٠])). أجل، هذا المبدأ الفني الذي يتحدث عنه هذان الناقدان يبدو على أكمل صورة في مسرحيات الكاتب الأربع الأخيرة. في ((بلاتونوف)) في ((إيفانوف)) لاتزال الأحداث هي الواجهة التي تبتلع معظم أجزاء المسرحية.

كتب ف. فرولوف : ((لم يعرف الفن المسرحي الروسي بعد هذا العدد الكبير من الوفيات كما في درامات وكوميديات تشيخوف. لقد رأى العالم قاسيا، واقفا على حافة كارثة، عرض كيف يقتل الابتذال والتفاهة الناس الطيبين. الموت في مسرحيات تشيخوف عرضي وحتمي. إذ هو بسبب الحياة الكئيبة الموحشة التي لاتطاق...[٢١])). في الحقيقة في دراما ((بلاتونوف)) وحدها عدد هائل من الطلقات النارية، ومن عمليات القتل. أوسيب يطلق النار في الهواء، يهدد بقتل بلاتونوف، يقوم بمحاولة القتل، تعيقه ساشا عن ذلك ؛ أوسيب نفسه يقتل على يد الفلاحين، يريد فوينيتسيف أن يدعو بلاتونوف إلى المبارزة، تطلق سوفيا يجوروفنا النار مرتين على بلاتونوف، ترديه قتيلا، تنتحر ساشا زوجة بلاتونوف مرتين. كل هذا تقريبا يحدث على خشبة المسرح، أمام المشاهد. في ((إيفانوف)) البطل ينتحي جانبا ويطلق النار على نفسه. وتبدو

المسرح، أمام المشاهد. في ((إيفانوف)) البطل ينتحي جانبا ويطلق النار على نفسه. وتبدو كثير من الحوادث في هاتين المسرحيتين في مركز الصدارة. لانستطيع أن نقول إن الأحداث هنا تلتهم المسرحيتين تماما، قد تتجاور الأحداث مع الحياة اليومية العادية، قد تطغى الأحداث هناك، وتمضي إلى الصدارة الحياة اليومية في مكان آخر من هاتين المسرحيتين. ويبدو أن الطلقات النارية في مسرحيات تشيخوف قد تحدد هذا الانتقال، انتقال الأحداث من الواجهة إلى الخلف، انتقال الكاتب من التعبير المباشر إلى التعبير المجازي غير المباشر. إذ تنتقل الطلقات النارية من على خشبة المسرح إلى الخارج في المسرحيات الأربع الأخيرة، في ((الخال فانيا)) إطلاق النار على خشبة المسرح، لكنه لايحدد شيئا في مصير الأبطال، لايغير من واقعهم على الإطلاق، بينما في ((شيطان الغابة)) ينتحر فوينيتسكي خارج خشبة المسرح، ومع هذا يحدد موته مصائر بعض الشخصيات. لاتحدد الطلقات النارية وحدها انتقال الكاتب من التعبير المباشر إلى التعبير المجازي، لا يحدد انتقال الأحداث من المقدمة إلى العمق هذا الانتقال، وإنما يحدد ذلك النظام الفني كله في مسرحيات الكاتب. الطلقات النارية نموذج ليس إلا يعرض عملية الانتقال في صورة قد لاتكون واضحة بينة لكنها تكشف تطور تشيخوف الكاتب المسرحي، تكشف عملية البحث الفكري والإبداعي الدائمة في تجربة تشيخوف.

- ١٣ -

موضوع الانتظار في مسرحيات تشيخوف يبدو ذا قيمة كبيرة إذ يتخلل علاقات الشخصيات بالواقع، بنفسها، بعضها ببعض، ويبدو هذا الانتظار في بعض المسرحيات هو الذي يحدد حياة الشخصيات اللاحقة، مصائرها. يرتفع الستار في ((بلاتونوف))، ((شيطان الغابة)) في الفصل الأول على انتظار وصول الضيوف، لايهمنا هنا موضوع الوصول الرحيل، قدر مايهمنا موضوع الانتظار، عملية الانتظار نفسها. معظم أبطال مسرحية ((النورس)) تعيش على الأمل في حياة خاصة فضلى، إنهم ينتظرون هذه الحياة التي لاتجيء. قد ترتبط هنا عملية الانتظار بالأمل، بالرغبة في الحصول على حياة عاطفية صادقة تتجسد خلالها أحلام هذه الشخصيات في الراحة، في السعادة الشخصية التي يتمزق من أجلها.

كثير من أبطال الكاتب. عند بعض هؤلاء السعادة الشخصية هي السيطرة، الاستيلاء، الكسب الرخيص الآني، عند آخرين السعادة الشخصية هي البحث عن الضمير العام، البحث عن الحياة الإنسانية الحقة، البحث عن المبادئ العامة التي تحدد الشخصية الإنسانية في إطار الواقع الروسي.

في ((الخال فانيا)) ينتظر أفضل أبطال الكاتب واقعا آخر تنمو في داخله حياة أخرى تتحقق خلالها بعض أحلام هذه الشخصيات العاجزة أو التي أعيقت عن تجاوز حياتها المفروضة عليها. وتبدو عملية الانتظار في الفصل الثالث، انتظار الاجتماع الذي دعا إليه البروفيسور عملية حياتية يومية، لكن تتحدد بعدها مصائر جميع الشخصيات. في ((الشقيقات الثلاث)) تنتظر الشقيقات

الرحيل إلى موسكو، تنتظر الخروج من مأزقهن، وفي ((بستان الكرز)) تنتظر الشخصيات مصير البستان والضيعة، تنتظر كيف تتحدد مصائرها على أساس هذا البستان وتلك الضيعة. من هنا نحن نرى أن كثيرا من أبطال تشيخوف تنتظر الذي يأتي ولايأتي. هذا الانتظار قد يبدو في مسرحيات تشيخوف عملية يومية اعتيادية، لكننا ينبغي أن نتأمل في ماوراء سطور هذه العملية، حيث تبدو رغبة الشخصيات في الانتظار رغبة في تجاوز واقعها اليومي الذي يطحن آمالها، أحلامها دون رحمة، رغبة في تجاوز نفسها، في تلطيف لحظاتها الآنية في بعض الأحيان.

موضوع الانتظار يبدو دقيقا للغاية، يتخفى خلف مجرى الحياة اليومية، يكمن في تيار الحياة العادية، لايفصح عن نفسه في صورة واضحة قدر مايتكشف في صورة تلقائية، عرضية، خفيفة. لكن هذا الانتظار قد يتجلى في وضوح حين تتحدد المصائر اللاحقة من خلاله. عملية الانتظار لاتحقق سوى الدمار لكثير من الشخصيات التعيسة والطيبة، لاتفتح هذه العملية آفاقا جديدة أخرى، قدر ماتضيّق الخناق، تحصر الشخصيات في واقع مأساوي يخنق الجميع.

- ١٤ -

التركيبية هي إحدى الخصائص الفنية المهمة في مسرحيات تشيخوف. التركيبية تعني امتزاج، اندماج الموسيقية، الغنائية والدرامية في وحدة قوية يصعب فصل الواحد منها عن الآخر، وفي الوقت نفسه كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة يبدو مستقلا، قائما بذاته، لكنها تعبر عن نفسها مجتمعة إذ يفقد الواحد منها قيمته بدون الآخر. وهناك تناسب دقيق للغاية في استخدام هذه العناصر، قد يطغى عنصر ما منها في مكان معين في المسرحية، لكنه لاينفي وجود الآخر إلى جانبه. تتجاور هذه العناصر، تتآخى، تشكل هذا المزاج الفريد من نوعه، هذا اللون النادر من الأعمال المسرحية التشيخوفية. يرى ف. ف. أسنوفين أننا ينبغي أن ننظر إلى ((الغنائية على أنها الشكل المسرحي الأهم في بروز الحدث الدرامي في مسرحيات تشيخوف... (٢٢))).

الغنائية عند تشيخوف تحمل أبعادا أعمق مما قد يراه بعض الباحثين، إذ تعبر هذه الغنائية التشيخوفية عن الواقع الروسي بكل جوانبه، بكل قضاياه وهمومه، تحمل القارئ والمشاهد على الإحساس بمعاناة الشخصيات التشيخوفية، تحمل الجميع على التعاطف مع هذه الشخصيات، على الإحساس بمجرى الحياة الدائم. الغنائية التشيخوفية تكمن في عذابات الأبطال، في معاناتهم، في حنينهم الدائم إلى حياة أخرى، في أمزجة الأبطال المتدفقة، في العلاقات الواسعة المتبادلة بين شخصيات هذه المسرحية أو تلك. تكمن هذه الغنائية أيضا في أحلام الأبطال، في أحزانهم، في مآسيهم، في المواقف الكوميدية التي يقعون فيها، في تفانيهم، في اعترافات كل واحد منهم بالحب نحو الآخر. الغنائية التشيخوفية تؤدي وظائف فنية متعددة، وتحلّ كثيرا من القضايا الفنية الواسعة والعميقة، إذ تعكس كثيرا من جوانب وظلال الروح البشري، حيث نرى الغنائية في تلك الحوارات الرهيفة الرشيقة التي تبين الشخصية من جميع الجوانب. ولعل هذه الغنائية هي

التي تبين شخصية المؤلف في هذا الموقف أو ذاك، حيث تتكشف لنا شخصية تشيخوف داخل العنصر الغنائي، لكننا لايجب أن نقرب بين المؤلف وشخصياته، هناك فاصل بينهما يجعلنا نرى كل واحد منهما شخصية مستقلة عن صاحبه. الغنائية هي ذلك الصوت الرقيق الحالم الذي يدعو إلى مستقبل أفضل، هي الصوت المستقبلي الذي يعد بحياة أخرى أجمل، حيث يتكشف عبرها العالم الداخلي لشخصيات تشيخوف، يبدو غناها الروسي العميق، طموحها إلى اكتشاف ذاتها، معرفة واقعها المعقد.

تشيخوف يستخدم الغنائية في مسرحياته من أجل أن يعمق فهم الشخصيات للواقع فهما متكاملا، إذ تساعد هذه الغنائية على إيجاد، على خلق تعميمات اجتماعية شاملة تعكس العصر الذي عاش فيه الكاتب بصورة كاملة. ولعل هذه الغنائية هي سبيل تشيخوف إلى الكشف عن حياة أبطاله، عن مدى ارتباط كل واحد منهم بنفسه، بواقعه، بالحياة التي يعيش فيها. إنها سبيل الكاتب إلى الكشف عن جوهر الشخصية المسرحية، عن الخصائص الإنسانية، عن الصفات البشرية التي يضعها الكاتب في المقدمة من أجل معرفة شخصياته الطيبة النبيلة.

الغنائية عند تشيخوف هي التي تضم الموسيقية والدرامية في إطارها الرفيع، هي التي توحد أجزاء المسرحية، هي التي تقدم المسرحية على أنها عمل متكامل، وحدة متكاملة. ويبدو في كثير من الأحيان أنّ الغنائية هي التي تدفع عجلة الأحداث، تدفع حركة المسرحية، تحرك الحدث من مرحلة معينة إلى مرحلة أخرى أعلى، وهي تسبغ على أجواء المسرحية ذلك المناخ الشاعري الذي يتردد في كل أجزاء العمل المسرحي. ولعل هذه الغنائية الرفيعة هي التي دفعت مكسيم جوركي إلى أن يقول إن تشيخوف أنشأ ((لونا جديدا من الفن الدرامي)) الكوميديا الغنائية. بيد أن النقاد لم يقفوا عند حدود مفهوم ((الكوميديا الغنائية)). أطلق بعضهم على هذا اللون الجديد من الفن الدرامي مسرحية المزاج، مسرحية الجو، وتعددت المفاهيم في هذا الجانب، بيد أن كل هؤلاء النقاد يتفقون حول جدّة هذا الفن التشيخوفي.

– ١٥ –

في مسرحيات تشيخوف الناس يأكلون، يشربون، يمضون، يرتدون ستراتهم، يتحدثون عن شتى التفاهات، يتحدثون عن الجوع، عن الطقس، عن مختلف الأمور الحياتية التي تشكل البيئة الطبيعية الخاصة التي تحدد حيواتهم. في ((بلاتونوف)) يلعب تريليتسكي وآنا بيتروفنا الشطرنج، وتستغرق مشاهد كاملة في الحديث عن القضايا الحياتية اليومية، عن جوع تريليتسكي، عن المائدة التي ينبغي أن تقدم إلى الضيوف. في ((إيفانوف)) يأخذ الحديث عن الجوع بعدا واسعا، إذ يعاني جميع ضيوف آل ليبيديف من الجوع الشديد، يتسلل بعض الشخصيات إلى غرفة الطعام بحثا عن الأكل. لم يأكل الأبطال في عيد ميلاد ساشا سوى الشاي ومربى عنب الثعلب، يلعبون الورق في هذه المسرحية. في ((شيطان الغابة)) الجميع ينتظر المائدة، يريدون أن يأكلوا ولايستطيعون في

البداية إذ لم يصل بعد آل سيريبرياكوف، وتستغرق حفلة الشاي الفصل الرابع كله. في ((النورس)) يلعبون في اللوتو، يشربون الشاي والنبيذ، يصطادون السمك. في ((الخال فانيا)) يتحدثون عن السماور الذي يغلي منذ ساعتين، يتحدثون عن الشاي. في ((الشقيقات الثلاث)) فيرشينين لم يأكل منذ الصباح، توزينباخ يتذكر أنه لم يشرب القهوة هذا اليوم، يحتفلون بعيد الميلاد، ينتظرون قدوم المتنكرين. في ((بستان الكرز)) تمضي الحياة اليومية في المسرحية كلها، يشربون الشمبانيا، يقدمون ألعابا بهلوانية، يقيمون حفلة رقص، يدعون فرقة موسيقية. هذه هي الحياة اليومية التي يعيشها أبطال الكاتب، هذه يوميات الشخصيات.

هنا نستطيع أن نتعرف على حياة هؤلاء الناس، على عاداتهم، تقاليدهم، كيف يقضون أوقاتهم، الأشياء التي تستغرق أحاديثهم، وتسيطر على أفكارهم وأحاسيسهم. بيد أن الأهم في هذا المجال أن الكاتب ينقل ماهو ((غير ضروري)) إلى خشبة المسرح، وينقل الشيء الضروري إلى خارج الخشبة. تصبح هذه اليوميات المجرى اليومي في حياة الشخصيات في مقدمة المسرحية، سرعان ماتلقي ظلالها على القارئ والمشاهد حيث تختفي، تكمن خلف هذه اليوميات الأحداث المهمة التي تحدد مصائر الشخصيات. تمضي هذه الحياة اليومية في الظاهر رتيبة، مملة ونمطية، بيد أن في داخلها تتكشف بصورة جذرية حتمية الحياة الإنسانية، قضايا الوجود الإنساني، ملامح الصراع بين الناس والواقع، صراع الناس بعضهم مع بعض، بحثهم عن الحقيقة الكبرى، عن معنى الوجود. ولعل كلمات تشيخوف ((الناس يتغذون، يتغذون لاغير، وفي هذا الوقت تتشكل سعادتهم وتتحطم حيواتهم...)) تدلنا على فهم معنى الصراع العميق من أجل الحياة الحقة التي يسعى إليها أفضل أبطال الكاتب ولايجدونها، إذ هي حياة مستقبلية، لم تتحدد بعد على صعيد الواقع اليومي للأبطال. ويبدو أن تشيخوف هنا يوسّع المفهوم الدرامي في الفن حيث يجسد الكاتب داخل هذه الحياة اليومية العادية كل تعقيدات الحياة، أسرارها الدفينة، إذ يلوح أن المأساة الحقة تكمن في هذه الحياة العادية اليومية، في تفاهات الحياة وصغائرها لا في القضايا والمواضيع الاستثنائية.

تشيخوف لايضع أبطاله في ظروف ومواقف حادة، في لحظات تحولات عنيفة وإنما يشدد على اختيار مواقف عادية وظروف يومية اعتيادية من حياة شخصياته يتجلى خلالها جمالهم الروحي، أخلاقياتهم، إحساسهم بالحياة وصراعهم معها. تشيخوف يبني مسرحياته على أساس ((اللابطل))، حيث نرى تعدد الأصوات ((بوليفونيزم)) في صورة كاملة في هذه المسرحيات. تعدد الأصوات يعني أن جميع أبطال الكاتب يتساوون في الحقوق والواجبات. في هذه المسرحيات نستثني من ذلك ((بلاتونوف)) و ((إيفانوف)) يصعب أن نعثر على بطل رئيس أو على عدّة أبطال رئيسين، جميعهم أبطال بهذا المعنى أو ذاك، جميعهم يعيشون في ظروف طبيعية من الواقع الاجتماعي، لايديرون حوادث خارقة شاذة غير مألوفة، لايقعون في مواقف غامضة. هؤلاء الأبطال غاية في التعقيد،لانستطيع أن ندرك عوالمهم الداخلية في البداية، إذ يتطلب أن نمسك

بمجموع صفات هذه الشخصية أو تلك حيث يعنى الكاتب بإظهار جوهر طباعهم، صفاتهم، محتواهم الاجتماعي والسيكولوجي. يتعمق تشيخوف قدر الإمكان في كشف الدراما الداخلية عند أبطاله. ولن نجد بين هؤلاء شخصية ما استثنائية في شرها أو في طيبتها. ومن هنا يوظف تشيخوف الحوار في تصوير أبطاله بكل تعقيدات طباعهم وصفاتهم، يبين من خلاله ثقافة، أفكار، عقل شخصياته. ويصبح الحوار وسيلة لتأكيد التشوه الروحي عند بعض الأبطال، وسيلة إلى عرض الجمال الروحي عند بعضهم الآخر، ويبني الكاتب الحدث في مسرحياته على أساس إبراز الجوهر الداخلي للطباع والصفات الإنسانية، سيكولوجية الأبطال الذين يدخلون في صراع متعدد مع أنفسهم، مع الواقع.

تعدد الأصوات عند تشيخوف لاينحصر في موضوع البطل التشيخوفي لاغير، يتعدد الحدث، يتعدد الصراع، تتداخل الأجناس، تتداخل الأشكال، تتعدد الدراما إذ نرى في مسرحيات الكاتب (دراما ضمن الدراما)، ((دراما داخل الدراما)). في ((النورس)) كل شخصية من الشخصيات تعاني دراماها، مأساتها لوحدها، هناك مأساة ماشا، نينا، تريبليف وأخرى متعددة. الشيء نفسه يحدث مع شخصيات تشيخوف الأخرى في المسرحيات الأخرى. تتشكل حول كل شخصية قصة، موضوع درامي، ويبدو أن هذا الشيء دفع بعض الباحثين إلى القول إن مسرحيات تشيخوف تتكون من عدة قصص ممسرحة. بيد أنّنا نرى أن دراما الشخصية التي قد تبدو مستقلة عن الدراما الأخرى ترتبط ارتباطا عضويا بالعقدة الدرامية العامة، حيث يبدو أنّ دراما الشخصيات هي التي تشكل الدراما العامة، المسرحية التشيخوفية.

بيد أن طريق تشيخوف إلى تعدد الأصوات، إلى ((اللابطل))، إلى تحطيم سلطة البطل المطلقة لايمضي في خط مستقيم، ويبدو أن الكاتب كان يبحث بصورة دائمة عن هذا الخط. البطل في ((بلاتونوف)) و ((إيفانوف)) هو الذي يحدد تطور الحدث، ترتبط مصائر الشخصيات الأخرى به، تتحدد علاقاتها بنفسها بالآخرين من خلاله. بلاتونوف هو الشخصية القوية المطلقة التي تتحكم بحياة الآخرين، بوجودهم، إذ يبدو أن معظم شخصيات هذه الدراما تمضي في حياتها وفقا لرغبات البطل الرئيس، تتحطم حيوات جميع الشخصيات التي تحيط ببلاتونوف. ولعل مصدر تعاسة هذه الشخصيات هو البطل الرئيس نفسه، هو الواقع الذي يسحق الجميع. إيفانوف يحدد مسار المسرحية كلها، تقف على هذا المسار تصرفاته، سلوكاته، حياته، وتتوقف حياة الأبطال الآخرين على هذه التصرفات والأفعال. لكننا ندرك مع هذا أن موت بلاتونوف وإيفانوف لاينهي كل شيء، لايحدد كل شيء. وإن كان يبدو أن خروج هذين البطلين عن الحياة يحسم، يحدد الشيء الكثير، إذ إنّنا قد نلاحظ من وراء الستار أنّ مصائر الشخصيات الأخرى سوف تمضي بعد ذلك ((مستقلة)) عن هذين البطلين إلى طريقها المحدد لها. ولعل تشيخوف الذي كان يبحث عن البطل الجديد في الأدب، في المسرح، يضع هنا قدراته الفنية في تحديد هويّة هذين البطلين، ويصبح اسم البطل الرئيس عنوانا لهذه المسرحية أو تلك.

لايوجد في دراما ((شيطان الغابة)) بطل رئيس يحدد تطور الحدث، إذ يلجأ تشيخوف بصورة متعمدة إلى ((نوع خاص من مضاعفة الأدوار. الصفات الإنسانية، الأدوار تتضاعف مرتين، تتضاعف ثلاث مرات في هذه الدراما. ومن الصعب أن تميّز أين ينتهي ليونيد ستيبانوفيتش جيلتوخين وأين يبدأ إيفان إيفانوفيتش أورلوفسكي، إذ إن كل واحد منهما يكرر الآخر حرفا حرفا. يلقي على سونيا ابنة سيريبرياكوف، وجود يوليا الفتاة الشابة الحسنة التدبير الشبيهة بها إلى حد كبير في الدراما، نوعا من الضبابية. خروشوف، فيما بعد أستروف، أيضا يفقد قيمته على أنّه شخصية متفردة للغاية، لأن ابن الإقطاعي أورلوفسكي، فيودور إيفانوفيتش الرجل العملي، القوي، النشيط الذي عزمت الطبيعة الأم على تصويره تصويرا مجسما، وصورته بصورة مجسمة، يعيش بالقرب منه. تشيخوف يخّفف من أهمية الشخصيات مأخوذة على حدّة... وليس من المهم هنا شخصيات معينة منفردة، وإنما الجو الذي تظهر منه كل مرة...[٢٣])). خروشوف، شيطان الغابة الذي أصبح عنوانا لهذه المسرحية ليس البطل الرئيس فيها، إنه واحد من الأبطال، إذ إن الشخصيات جميعها هي التي تحدد تطور الحدث. كتب أ. ن. بليشييف في رسالة بعث بها إلى تشيخوف في ٢٤ مارس من عام ١٨٩٠ م : ((شيطان الغابة ليس شخصية مركزية مطلقا، وليس معلوما لماذا أطلق اسمه عنوانا على الكوميديا. إنه يشارك فيها قدر ماتشارك الشخصيات الأخرى...)).

يرى الباحث ز. بابيرني أنّه ينبغي الا ننسى أيضا أن((الكاتب يعدّل في وقت متأخر((شيطان الغابة)) في مسرحية ((الخال فانيا)) التي سوف يطلق عنوانا لها اسم شخصية أخرى. هذا النوع من إبدال بطل رئيس ببطل آخر في((جيل بلا آباء)) و((إيفانوف)) يصبح من المستحيل، البطل الرئيس هناك بالفعل لابديل له...[٢٤])). جورج، يجور بيتروفيتش في ((شيطان الغابة)) يتحول إلى إيفان بيتروفيتش في ((الخال فانيا)). إيفان هذا الاسم العلم قد تحول في روسيا إلى اسم عام، نعرف به الإنسان الروسي البسيط، البطل العادي. وهنا يبدو أن تشيخوف يتعمد الإشارة إلى أن إيفان هذا ليس بطلا رئيسا، وإنما واحد من الشخوص، واحد من أولئك الذين نصادفهم في الحياة اليومية الروسية، واحد من أولئك الذين يستحيل أن تقوم الحياة الروسية من دونهم.

- ١٦ -

يعمد تشيخوف في مسرحياته الأربع الأخيرة إلى مراعاة هذا المبدأ الفني، مبدأ ((اللابطل))، مبدأ تعدد الأصوات، إذ يبدو أنّ كل شخصية من الشخصيات تلوّن المسرحية بألوانها، تصبغ مسارها بأصباغها، تسبغ عليها ظلالها. وتلوح الخطوط والألوان في المسرحية متعددة، لكنها تخضع بصورة فريدة من نوعها لصوت الجو العام الذي يوحد الأجزاء، يجمع الصور، ويؤلف بين الأصوات المتعددة المتجانسة وحتى غير المتجانسة. شامرايف في ((النورس)) يسبغ على المسرحية الجو السوقي المبتذل، ميدفيدينكو يلقي عليها ظلالا من الحياة اليومية العادية، ويمكن

أن نجد في كل شخصية من شخوص الكاتب صوتها الخاص المتفرد الذي يتخلل المسرحية كلها. من هنا شخصيات تشيخوف تترك أثرا عميقا في نفس المشاهد والقارئ، في الوجدان، في الذهن والضمير معا، تظل عالقة في الفؤاد لفترات طويلة. ولاتعلق في ذهن القارئ والمشاهد الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح وإنما الشخصيات الغائبة كذلك.

في مسرحيات تشيخوف هناك شخصيات داخل خشبة المسرح وهناك شخصيات أخرى خارج الخشبة لاتقل أهمية عن تلك التي نشاهدها على الخشبة. هذه الشخصيات الخارجة عن الخشبة، الغائبة تفرض وجودها بقوة على الحدث الدرامي، وتضع بصماتها واضحة على مصير الشخصيات الأخرى. مثال ذلك بروتوبوبوف في ((الشقيقات الثلاث)) الذي يخنق بصيص الأمل في حياة الشقيقات وفي حياة أخيهن أندريه. كتب ن. بيركوفسكي : ((كلما كان الإنسان قليل التفرد، كان يمتلك في داخله كثيرا من النموذجية السوقية، يحتلّ في مسرحيات تشيخوف دورا فعالا بصورة أدق. المسيطرون على الأحداث، المتنفذون بها شخصيات نمطية، شخصيات عامة إلى درجة أنّ من الممكن عدم عرضها على خشبة المسرح. وهكذا تجري الأمور مع بروتوبوبوف في ((الشقيقات الثلاث)) رئيس مجلس الإقليم. بروتوبوبوف دور مهم، لكن لاتوجد حاجة لممثل من أجله... الشخصية المبتذلة كل الابتذال تقدم لنا على أنّها شخصية خفية غامضة... وهو ظاهرة نمطية إلى درجة أنّه لايحتاج إلى لوحة ذاتية...))[٢٥].

الباحث أ. روسكين يرى أنّ ((من أهم خصائص التقنية المسرحية عند تشيخوف ذلك ((التعويض))،الموازنة التي يحققها الكاتب في مهارة فنية ودقة عالية فيما يتعلق بعدد الشخصيات المسرحية القليلة نسبيا، المدونة في ((ملصقات المسرحية))...الصور الغائبة، خارج خشبة المسرح هي إحدى الوسائل التي عن طريقها يوسع تشيخوف من أطر المسرحية، ويحافظ مع هذا على ذلك ((الضيق)) الذي لاغنى عنه من أجل قوة التعبير والوضوح... [٢٦]))).

كتب أحد النقاد :((في "بستان الكرز" يقوم بالحدث ويعيش خمس عشرة شخصية مرئية لاغير. بيد أنّه تقف خلف كل واحدة منها حياة خاصة بها وحدها، هذه الحياة ليست في الصحراء، وإنما في محيط أناس آخرين، في صراعات ومعاناة أخرى. تقف خلف هذه الخمس عشرة شخصية أيضا اثنتان وثلاثون شخصية غائبة، خارج المسرح، وأربعة عشر مشهدا ذا حدث جماعي في مشاهد غير مرئية أيضا. هؤلاء الناس يعيشون كما تعيش هذه الخمس عشرة شخصية المرئية. هنا والد لوباخين، عشيق رانيفسكايا، جريشا الغريق، المرأة في عربة القطار، والعمة من ياروسلافل ؛ بكل مايرتبط بهم من ذكريات وأفعال هؤلاء الخمس عشرة...[٢٧])). وهذه ملاحظة ذكية ومهمة للغاية. بيد أن تشيخوف يستخدم الشخصيات الغائبة خارج المسرح، المشاهد غير المرئية لا في ((بستان الكرز)) وحدها، وإنما منذ دراماه الأولى التي كتبها في مرحلة الفتوة. في دراما ((بلاتونوف)) هناك شخصيات غير مرئية، وهناك مشاهد غير مرئية. هناك والد بلاتونوف الذي ترك عميق الأثر في حياة ابنه، هناك الجنرال فوينتسيف والد سيرجيي

بافلوفيتش، هناك أسلاف سيرجيي الذين تركوا الضيعة في يديه ولم يحافظ عليها، هناك مشهد محاكمة ((مسّاح الأراضي الحكومي الفقير والسكران بسبب الرباء...))، هناك الفلاحون الذين وقفوا إلى جانب فاسيلي أندريتش.

هناك مشهد بيع الضيعة بالمزاد، مشهد مقتل أوسيب سارق الخيل على يد الفلاحين، وهناك عدد آخر من الشخصيات والمشاهد غير المرئية في هذه المسرحية. في ((إيفانوف)) هناك والدا سارا أبرامسون اللذان حرماها من الصداق، هناك زوجة شابيلسكي، حياته الكاملة خارج خشبة المسرح، هناك العمال الذين ينبغي على إيفانوف أن يدفع أجورهم، هناك البوم التي تنعب. هناك مشهد الخلاف العقائدي بين ليبيديف وعمه، مشهد اللعب بالورق الذي يتحدث عنه كوسيخ في الفصل الثالث، هناك بارابانوف الذي يجيد اللعب بالورق، إلى غير ذلك. على أنّ المشاهد والشخصيات غير المرئية لاتؤثر عظيم الأثر في تطور الحدث في ((إيفانوف)). تشيخوف هنا يوسع من دائرة الشخصيات والمشاهد لاغير.

في المسرحيات الأربع الأخيرة تمتلك بعض الشخصيات الغائبة، بعض المشاهد غير المرئية علاقات مباشرة بالحدث، بالموضوع، بالمسار العام في المسرحية. في ((النورس)) هناك والد تريبليف، والد نينا زاريتشنايا وزوجته، في ((الخال فانيا)) والدة سونيا، زوجة تيليجين وأولادها، في ((الشقيقات الثلاث)) هناك بروتوبوبوف، والد الشقيقات، أم الشقيقات، الضباط الذين كانوا يأتون لزيارة أبيهن، في ((بستان الكرز)) يبدو أن تشيخوف يملأ هذه المسرحية بالشخصيات والمشاهد غير المرئية، كأنما يعود من جديد إلى ((بلاتونوف)) ولكن في صورة متطورة، حيث لكل شخصية غائبة ظلالها، ألوانها، خطوطها، حركاتها، أبعادها.

الشخصيات الغائبة، المشاهد غير المرئية في ((بلاتونوف)) في ((إيفانوف)) تلقي ظلالا بسيطة، باهتة على حياة الشخصيات المرئية، ترتبط بها ارتباطا واهيا من هذا الجانب أو ذاك، لكنها لاتحدد مصائر الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح. إذ أنّنا نعرف عن وجود الشخصيات غير المرئية في حديث عابر من أحاديث هذا البطل أو تلك الشخصية المرئية، يأتي ذكرها عرضا، إنّها لاتتجسد أمامنا شخصية حية متكاملة، إنّها ظلال لاغير، ظلّ هذه الشخصية الموجودة على خشبة المسرح أو تلك، إنّها خلفية تعرفنا على الشخصية المرئية لا العكس. في ((النورس)) تتسع حدود هذه الشخصيات والمشاهد غير المرئية، يصبح والد تريبليف عائقا نفسيا، حاجزا بين أركادينا وابنها إلى حدّ ما، ويظل والد نينا زاريتشنايا وزوجته العائق الأول الذي يقف في طريق نينا إلى الفن.

تشيخوف ينقل نشاط أركادينا الفني إلى خارج خشبة المسرح، تمرّ أمامنا على خشبة المسرح تجربة تريبليف الفنية، تمرّ بعض ملامح تجربة تريجورين. تجربة أركادينا تمضي كلها خارج الخشبة، تصبح غير مرئية، نتعرف إلى بعض نشاطها من أحاديثها، من تلك الاستقبالات التي تتحدث هي عنها، من أحاديث الشخصيات الأخرى. إذ يبدو أن هذه التجربة نمطية في عصرها، لا تتطلب

حضورا على خشبة المسرح، لاتحتاج إلى تجسيد حقيقي يطلع عليه القارئ والمشاهد. سيريبرياكوف في ((الخال فانيا)) تمضي تجربته الفنية أيضا خارج خشبة المسرح، خارج الزمن المسرحي الفعلي، لانعرف شيئا عن نشاطه الأدبي، عن كتاباته. تشيخوف لا ينوي أن يتوسع في عرض هاتين التجربتين، إذ هي لاتستحق العرض، إنّها عديمة الجدوى، نمطية كأصحابها. في ((النورس)) هناك المعجبون الذين يبعثون التحيات إلى تريبليف، هناك أم أركادينا، أيام الخريف الطويلة الحزينة، وهناك أشياء أخرى كثيرة تحدث خارج خشبة المسرح. يشير الباحث ز. بابيرني إلى وجود فصل خامس في هذه المسرحية، فصل ((إضافي مشار إليه بملاحظة واحدة... بين الفصل الثالث والفصل الرابع... [٢٨])). هذا الفصل مليء بالوقائع والأحداث : تلتقي نينا بتريجورين، تضع طفلا ويموت الطفل بعد حين، تصبح ممثلة، يكفّ تريجورين عن حبّها ويعود إلى علاقته السابقة بأركادينا، تتزوج ماشا من ميدفيدينكو الذي لا تحبّه، تضع طفلا، يصبح تريبليف كاتبا مشهورا نوعا ما. هذه الوقائع والأحداث تمضي خارج خشبة المسرح، إنها غير مرئية، لكنها تحدد في الأخير حياة هذه الشخصيات جميعها.

هذا النوع من الوقائع والأحداث التي تمضي بين فصلين خارج خشبة المسرح، تشيخوف يستخدمه في ((إيفانوف)). تموت سارا أبرامسون بين الفصل الثالث والفصل الرابع، هذه الوفاة تحدد مصير إيفانوف فيما بعد وعلاقاته بآل ليبيديف. بيد أن في ((النورس)) الوقائع والأحداث التي تجري خارج الخشبة مابين الفصلين تحدد تطور الحدث الدرامي في هذه المسرحية، تبدو المسرحية مفعمة بالحركة، إذ يلوح أن الحدث خارج الخشبة أكثر مما هو في داخلها. في ((الخال فانيا)) ترتبط والدة سونيا بالحياة المهدورة التي ضاعت عبثا في سبيل صنم، يقول فوينيتسكي عن أختة :((زوجته الأولى، أختي. مخلوق رائع وديع، نقية كهذه السماء الزرقاء، نبيلة، سمحة، كان لها من العشاق أكثر مما لديه من التلاميذ... أحبته كما لا يحبّ إلا الملائكة الأطهار أمثالهم من الرائعين الأنقياء...)). وتتحدث العجوز مارينا عن والدة سونيا : ((المرحومة فيرا بيتروفنا، والدة سونيتشكا، كانت لاتنام الليل أحيانا من جزعها عليك... كم كانت تحبّك...)). هذه اللمسات، اللطخات التشيخوفية البسيطة المتناثرة هنا وهناك تعطينا صورة كاملة عن فيرا بيتروفنا والدة سونيا التي ذهبت ضحية لصنم. الخال فانيا، سونيا أيضا سيذهبان ضحية لهذا الصنم نفسه. زوجة تيليجين التي هربت منه مع حبيبها في اليوم الثاني من زواجهما هي أيضا ترتبط بهذا المعنى من معاني التضحية عند تيليجين الذي يقول : ((... إن من يخون زوجته أو من تخون زوجها، هو إنسان غير مخلص، بوسعه أن يخون وطنه !)). غير أن هذه الكلمات الجادة الطيبة تصدر عن شخص يصرف على أولاد زوجته من عشيقها. ومن هنا لايتقبل القارئ أو المشاهد هذه الكلمات الجادة الطيبة بصورة حازمة أو قاطعة.

في هذه المسرحية هناك الغابات الواسعة الجميلة التي يحافظ عليها أستروف، نحن لانشاهدها، نعرف عنها من أحاديث شيطان الغابة. هناك الفلاحون الذين قدموا من أجل قطعة

الأرض الفضاء، هناك المعمل وأصحابه الذين يطلبون الطبيب أستروف، هناك المريض الذي يموت تحت البنج، وهناك حياة كاملة أخرى يتحدث عنها أستروف تقدم صورة كاملة واضحة عن الحياة الروسية في عصر الكاتب. هذه الحياة نحن لا نشاهدها، إنها غير مرئية، لكنها تقوم في وعينا، يقدمها تشيخوف بإيجازه المعهود. في ((الشقيقات الثلاث)) بروتوبوبوف يتخلل المسرحية كلها، يمضي مع الشخصيات الأخرى، يرتبط بهم ارتباطا وثيقا، يحدد مصائرهم. يصبح رمزا أو ظاهرة، يصبح أي شيء، لكنّه يخنق الجميع، هذه هي الظاهرة النمطية التي يكشف عنها تشيخوف في هذه المسرحية. والد الشقيقات الثلاث يمضي مع الشقيقات في حلمهن الجميل بموسكو، أملهن في الرحيل إلى موسكو يمضي خلال تلك الحياة الجميلة الوحيدة العالقة في ذاكرتهن. وإن كان هذا الوالد يرتبط بابنه أندريه ارتباطا يحمل بعض المعاني السلبية، حيث يمثّل في بعض النواحي عملية ضغط، عملية تدمير في ضمير أندريه الذي أصبح شخصية محطمة للغاية، ساهم هذا الأب في عملية التحطيم هذه، كما يرى أندريه. هناك زوجة فيرشينين، حماته وابنتاه. ويبدو أن الشخصيات التي تحمل بعض معاني الدمار لايسمح لها الكاتب هنا بأن تعرض نفسها، بأن تظهر على خشبة المسرح. إنّها تظل غامضة خفية، تتوارى بعيدا عن عيني المشاهد، تتبدى لنا من خلال علاقاتها بهذه الشخصية أو تلك. وتبدو الشخصيات الأخرى غير المرئية إضافة إلى ذلك العدد القليل من الشخصيات المرئية، لكن هذه أو تلك لابدّ أن تؤدي وظيفة ما، تدخل في عملية ترابط العلاقات المتبادلة بين الشخصيات، تصبح جزءا مكملا لهذه الشخصية أو تلك. ومن هنا يبدو أن تشيخوف يسبغ على مسرحياته الطابع الملحمي الواضح، ويجعل الملحمية إحدى خصائصها المهمة.

وإذا كانت الحياة المملة التافهة المبتذلة التي تسحق الشخصيات وتدمرها تظهر على السطح، تطفو، تبدو واضحة في فودوفيل تشيخوف، فإن هذه الحياة نفسها تتوارى في المسرحيات الأربع الأخيرة. نحن لا نرى الحياة التي تسحق تريبليف، نينا زاريتشنايا، لا نرى الابتذال والفظاظة التي تثقل كاهل أستروف أو الخال فانيا، لا نشاهدالحياة المدمرة التي تحيط بالشقيقات الثلاث وأخيهن أندريه. بيد أن هذه الحياة التعيسة العفنة تقوم في وعينا بكل تفاصيلها. في الفودوفيل يسيطر الابتذال على أجواء المسرحية، يتفشى العفن على خشبة المسرح، لكن تقف أمامنا في المسرحيات الأربع الأخيرة شخصيات رقيقة، مهذبة، ليّنة بكل أخلاقياتها وجمالياتها. وهنا يبدو أن تشيخوف ينقل كل ماهو مبتذل، فظّ إلى خارج خشبة المسرح. في الحقيقة تتجاور الشخصيات الفودوفيلية والشخصيات غير الفودوفيلية في مسرحيات تشيخوف الأخيرة. ويبدو أن الشخصيات الفودوفيلية هي التي تشكل ذلك الجو العفن المبتذل في هذه المسرحيات، لكنها تظلّ مع هذا شخصيات ثانوية، خلفية لهذه الشخصية أو تلك، تساعد على معرفة الجو العام الذي يحيط بالشخصيات. ولعل الغنائية، العنصر الغنائي هو الذي يقصي هذه الشخصيات الفودوفيلية من المقدمة، إذ لاتتفق الغنائية وهذه

الشخصيات المبتذلة. الغنائية، الشاعرية، الموسيقية في مسرحيات تشيخوف الأخيرة لاتسمح بأن يسيطر الابتذال على الجو العام في هذه المسرحية أو تلك.

- ١٧ -

الشخصيات والمشاهد غير المرئية في مسرحيات الكاتب توسع من حدود المسرحية، من إطارها، حيث تبدو المسرحية وكأنها عمل روائي متكامل. مسرحية ((الشقيقات الثلاث)) نموذج في هذا المجال. يمضي نشاط الأبطال خارج خشبة المسرح، عمل أولجا في المجلس التربوي، إيرينا في التلغراف، كوليجين في المدرسة، أندريه في مجلس الأقليم. هنا تقف في وعينا حياة كاملة من العمل، من الجهد المتواصل الدؤوب. وهنا مشهد رحيل اللواء العسكري عن المدينة، مشهد الحريق الذي كاد أن يأتي على كل شيء. يموت البارون في المبارزة خارج خشبة المسرح، يتزوج أندريه من نتاشا خارج الخشبة. ونحن لا نرى طفلي نتاشا، لا نرى مدير المدرسة التي يعمل فيها كوليجين، ولا نرى زملاءه من المدرسين الذين يعملون معه. هناك أيضا كوديريف الذي يعمل في الضرائب، الإنسان الفقير المريض. وهناك أشياء كثيرة أخرى. كل مشهد من المشاهد غير المرئية هو حياة كاملة يساعد الكاتب على أن يتوسع في حدود الدراما، في الحدث، في الزمان والمكان. كل شخصية من الشخصيات غير المرئية ترتبط بهذا القدر أو ذاك بالشخصيات المرئية، توسع مفهومنا عنها وتساعدنا على معرفتها معرفة جيدة.

تشيخوف في ((بستان الكرز)) يتوسع في استخدام المشاهد والشخصيات غير المرئية. لنأخذ، مثلا، حياة لوبوف أندرييفنا رانيفسكايا. تقف هذه المرأة في وعي القارئ والمشاهد بكل تاريخها، بكل تفاصيل هذا التاريخ، بماضيها، حاضرها ومستقبلها. تشيخوف لايصور هذا التاريخ بصورة مفصلة، وإنما يلجأ إلى عدة لطخات هنا وهناك، تعطينا لوحة كاملة عن هذه الحياة. هنا طفولة رانيفسكايا، حياتها في الضيعة، باريس... ((لوبوف أندرييفنا أمضت في الخارج خمس سنوات...))، هنا حياتها في الضيعة وفي روسيا بعد أن هجرها العشيق الباريسي، وهي الحياة التي يدور حولها الزمن المسرحي / الحاضر / في هذه المسرحية. تتحدث آنيا عن حياة أمها رانيفسكايا في فرنسا : ((وصلنا إلى باريس... برد، وفرنسيتي فظة. ماما تسكن في الطابق الخامس. دخلت، فوجدت عندها فرنسيين لا أعرفهم وسيدات وقسا عجوزا يمسك بكتاب، والدخان يملأ الغرفة، والجو غير مريح. وفجأة أحسست بالرثاء الشديد لماما، فضممت رأسها إليّ، وأطبقت عليه بيدي ولم أستطع أن أتركه. وبعدها ظلت ماما تلاطفني طويلا وتبكي... كانت قد باعت فيلتها قرب ((منتونا))، ولم يعد لديها شيء، على الإطلاق...)). ويكفي أن يقرأ القارئ أو يسمع المشاهد هذه الفقرة حتى تقف أمامه حياة رانيفسكايا في باريس. نحن لا نرى رانيفسكايا في

باريس، لا نشاهد هذه الحياة التي عاشتها، لكنّنا نتمثّل هـذه الحيـاة بكـل جزئياتـها وتفاصيلـها. ولعلنا أيضا ندرك في وعينا حياة رانيفسكايا في باريس بعد أن قررت الرحيل إلى عشيقها بعد أن باعوا البستان والضيعة في المزاد العلني. هنا حياة رانيفسكايا القادمة / المسـتقبل / إذ إن الحيـاة التي تتحدث عنها آنيا تلقي ظلالها على الحياة التي لم نسمع بها بعد. وهكـذا يتداخـل الزمـن في حياة الشخصيات، الماضي والمستقبل خارج خشبة المسرح، ويبقى الزمن المسـرحي / الحـاضر / داخل الخشبة، حيث يمضي هذا الزمن مع الحـدث حتـى النهايـة في الأغلـب. ويمكـن أن نقـول الشيء نفسه عن جايف، لوباخين، فيرس وغيرهم.

في ((بستان الكرز)) عدد كبير من الشخصيات غير المرئية، مجموعة كبيرة من المشـاهد غـير المرئية، عدد كبير من الأحداث غير المرئية، تقيم في وعي القارئ والمشاهد لوحة ملحميـة كاملـة عن الحياة داخل البستان وخارجـه، تجبر القـارئ والمشـاهد علـى أن يـرى في البسـتان روسـيا تشيخوف. وهذه إحدى خصائص مسرحيات تشيخوف، إذ الحياة في هذه المسرحيات لاتكمن في الزمن المسرحي الحاضر لاغير، وإنما تكمن أيضـا خـارج هـذا الزمـن، في حديـث الأبطـال، في إشاراتهم، في بعض الأصوات والحركات. صوت السطل الواقع بعيدا في إحدى المنـاجم الـذي يدل على وجود حياة أخرى، مليئة بالعمل والحركـة، هـي إحـدى الإشـارات الـتي يسـتخدمها تشيخوف في الدلالة على الحياة الأخرى التي لانراها، لكننا نتمثلـها بـهذا القـدر أو ذاك. كتـب الناقد السوفيتي ن. بيركوفسكي : ((السطل الواقع من مكانه في المنجم يعني شيئا ما بسيطا للغاية ومهما للغاية : وجود حياة أخرى مبنية بصورة أخرى مختلفة للغاية بأناس آخرين، تختلـف عـن حياة ومصير الناس الذين نراهم على خشبة المسرح...)).

الحياة الأخرى في دراما ((الخال فانيا)) تبدو في صورة واسعة، مفصلـة، لاتحتـاج إلى مزيـد مـن التصوير. نحن لا نراها، لا نشاهدها، لكنّنا نسمع بها من أحاديث أستروف. نتمثلها في وعينا، يصبـح تصورنا عنها كاملا. يقول أستروف : ((... في الصيام الكبـير سـافرت في الأسـبوع الثـالث إلى قريـة ماليتسكويه لمكافحة الوباء... وباء التيفـوس... بيـوت الفلاحـين مكدسـة بالبشـر... قـذارة، عفونـة، دخان، والعجول على الأرض مع المرضى... والخنازير أيضا... في الإقليم المستنقعات القديمة نفسها، والبعوض، وانعدام الطرق، والفقر والتيفوس والدفتيريا، والحرائـق...)). هـذه هـي الحيـاة الأخـرى خارج خشبة المسرح لايعرضها الكاتب علينا، لكنّه يوجّه أنظارنا إليها هنا وهناك في مسرحيته. وهنـا يبدو الإحسـاس التشـيخوفي الشـديد بالحيـاة، بالمأسـاة العامـة، بقضايـا السـاعة. مـن هنـا تقـف في مسرحيات تشيخوف حياة داخل الخشبة وحياة خارج هذه الخشبة، ترتبط فيما بينها، تتداخل، إذ هـي في جوهرها حياة واحدة، هي الحيـاة الروسـية في عصـر الكـاتب. ويبـدو في أحيـان كثـيرة أن الحيـاة الغائبة، غير المرئية هي التي تحدد الحياة المرئية، هي التي تحدد مصائر الشخصيات في الأغلب.

- ١٨ -

كتب الباحث السوفيتي ف. ف. يرميلوف : ((يحيط الكاتب الأبطال الرئيسين الذين يبدون من الناحية الخارجية دراميين أو حتى شخصيات تراجيدية تعاني ((معاناة عميقة)) بشخصيات جانبية هزلية للغاية، مبالغ في السخرية منها. هذه الشخصيات البهلوانية الهزلية تعكس الجوهر الكوميدي، تفاهة، فودوفيلية الشخوص الرئيسة اللادرامية...))[٢٩]. أطلق هذا الناقد الكبير على هذه الطريقة الفنية ((الانعكاس الهجائي))، إذ يرى يرميلوف أنّ تشيخوف ((يستخدم أسلوب الانعكاس الهجائي في ((بستان الكرز)) في تنويعات كثيرة متعددة، ابتداء من التنويعات البسيطة وانتهاء بالتنويعات المعقدة)).

وهذه ملاحظة دقيقة صائبة. بيد أنّ تشيخوف يستخدم هذا الأسلوب الفني في عمله الدرامي الأول ((بلاتونوف)) أو ((جيل بلا آباء))، يستخدم هذه الطريقة في دراما ((إيفانوف))، وفي مسرحياته الأخيرة.

في مسرحية ((بلاتونوف)) يحيط تشيخوف آنا بيتروفنا بمجموعة كبيرة من الشخصيات. فيهم التاجر والإقطاعي، فيهم المدرس وسارق الخيل، فيهم الطبيب والطالب. هذه شخصيات من مختلف الفئات الاجتماعية، ترتبط كل واحدة منها بآنا بيتروفنا بهذا القدر أو ذاك. هذه الشخصيات المبتذلة، التافهة، الضيقة الفكر تلقي ظلالها على شخصية آنا بيتروفنا، تحدد بعض معالم شخصيتها، تبين عن ذلك الجو الموبوء الذي تعيش فيه هذه البطلة التشيخوفية.

آنا بيتروفنا تتنفّس في جوّ عفن، يحيط بها جلاجوليف الأول، جلاجوليف الثاني، بيترين، شيربوك، تريليتسكي وابنه نيكولاي إيفانوفيتش، فينجيروفيتش وابنه، بوجروف، بلاتونوف، أوسيب وغيرها من الشخصيات. كل واحدة من هذه الشخصيات تقدّم جانبا معينا من جوانب آنا بيتروفنا، تكشف عن صورة معينة من صورها المتعددة. في هذا المحيط تتشكل شخصية هذه البطلة، يتشكل مصيرها، تتشكل حياتها اللاحقة بعد بيع الضيعة في المزاد. ونحن نعرف الشيء الكثير عن هذه الشخصية من خلال علاقات الشخصيات الأخرى بها، إذ من خلال هذه العلاقات، من نوعيتها، معانيها، يتكشف أمامنا الوجه الآخر في هذه الشخصية.

يحيط تشيخوف في ((إيفانوف)) البطل الرئيس بشخصيات تساعدنا على أن نتعمق في معرفة إيفانوف البطل الرئيس في هذه المسرحية.هنا شابيلسكي، بوركين، ليبيديف وآخرون. إنهم مجموعة من المهرجين، من الشخصيات الفودوفيلية التي تكشف عن الجانب الكوميدي في شخص إيفانوف. نتعرف في ((بلاتونوف)) و ((إيفانوف)) في هذه الشخصيات التي تحيط بالبطل الرئيس إلى المجتمع، إلى الواقع الذي تتحطم فيه الشخصيات الطيبة. هنا يتحطم بلاتونوف، تتحطم آنا بيتروفنا، ينهار إيفانوف، ويصبح من المعروف لدى القارئ والمشاهد أسباب وبواعث سقوط هذه الشخصية أو تلك.

تشيخوف لا يلجأ في ((النورس))، ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث)) إلى استخدام هذه الطريقة الفنية بصورة واسعة، لكنه لاينصرف عنها بصورة نهائية. هنا شامرايف المبتذل الذي يكشف عن وجه من وجوه أركادينا المتعددة، هنا تيليجين الذي يلقي ظلاله على الحياة في ضيعة آل فوينيتسكي، هنا تشيبوتيكين، سوليوني، نتاشا الذين يلقون ظلالهم على حياة الشقيقات الثلاث وأخيهن أندريه، قد تختلف هذه الظلال من شخصية إلى أخرى، لكنها تكشف بهذا القدر أو ذاك جانب من حياة الشقيقات الثلاث. في ((بستان الكرز)) يعود تشيخوف إلى استخدام أسلوب ((الانعكاس الهجائي)) بصورة واسعة. هنا مجموعة كبيرة من الشخصيات التي تحيط بجايف وأخته رانيفسكايا تذكّر بتلك الشخصيات التي أحاطت بآنا بيتروفنا وبلاتونوف في ((بلاتونوف)). الباحث السوفيتي ن. بيركوفسكي يرى أن تشيخوف ((بدأ من حيث انتهى، ويمكن أن نطلق على هذه المسرحية التي من دون عنوان ((بستان الكرز الأولى)) يقصد الباحث هنا مسرحية ((بلاتونوف))))[٣٠]. ونحن نرى أن تشيخوف على أساس استخدام أسلوب ((الانعكاس الهجائي)) يكون قد انتهى إلى حيث بدأ، وتصبح ((بستان الكرز)) على هذا الأساس ((بلاتونوف الثانية))، ولكن في صورة متطورة للغاية. ونحن هنا نعي تماما أن ((بستان الكرز)) هي الذروة، قمة المهارة الفنية التشيخوفية، بينما ((بلاتونوف)) هي البداية. على أن الروابط هنا عميقة للغاية.

تحيط برانيفسكايا وجايف في ((بستان الكرز)) شخصيات هزلية، فودوفيلية تلوّن المسرحية بألوانها الخاصة بها، تصبغ على جايف وأخته رانيفسكايا طابعها المتميز. هنا يبيخودوف، دونياشا، ياشا، شارلوتا، سيميونوف بيشيك. ويمكن أن نرى معنى من معاني التحلل، التفسخ الاجتماعي في هاتين الشخصيتين من خلال العالم المحيط بهما. هؤلاء الناس يعيشون في جوّ معين، يحيطون أنفسهم بأناس محددين، يقلدونهم، يحاكونهم في تصرفاتهم وسلوكهم اليومي. هنا نحن نرى في كل شخصية من هذه الشخصيات الثانوية التابعة قطعة ما من روح رانيفسكايا، من حياتها الخاصة، كأنما هي تمنح كل شخصية من هذه الشخصيات هذه القطعة من روحها ومن حياتها. ويبدو أننا لو أردنا أن نجمع خصائص هذه الشخصيات المحيطة برانيفسكايا لاستطعنا أن نبني، أن نكوّن صورة متكاملة عنها، إنها شخصية موزعة في هذه الشخصيات، إذ يوجد في كل شخصية من هذه الشخصيات جزء معين من اللوحة بأكملها. ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن جايف.

في هذه الشخصيات المحيطة نحن لانرى ((كاريكاتورا في كاريكاتور)) لاغير وإنما نرى ذلك المناخ، الجو العام، الحياة التي يعيش فيها أبطال تشيخوف، ذلك الجو الذي يعيق هذه الشخصيات عن الفعل، عن تغيير نفسها والواقع من حولها.

كتب الباحث المسرحي ف. فرولوف : ((دائما ما يكون الحب في درامات وكوميديات

تشيخوف تقريبا تعيسا، صعبا وحتى تراجيديا. كان هذا الحب على هذه الشاكلة عند إيفانوف، فوينيتسكي، تريبليف، توزينباخ، عند نينا زاريتشنايا، فاريا، سونيا، ماشا. لم يشأ تشيخوف ولم يستطع أن يكتب عن الحب السعيد والموفق (مثال ذلك "شيطان الغابة")[٣١].

أصبح تشيخوف في نهاية حياته يعيد النظر في علاقته بموضوع ((الحب)) : ((في "الشقيقات الثلاث" كثير من الحبّ التعيس، التراجيدي، وفي المسرحية الأخيرة في ((بستان الكرز)) الحبّ أقلّ بكثير. حبّ رانيفسكايا المرير والصعب ينقله المؤلف إلى خارج نصّ المسرحية : باريس، مرض الحبيب، انصرافه عنها كل هذا يوجد في أحاديث رانيفسكايا نفسها وآنيا لاغير. يمضي حبّ لوباخين نحو رانيفسكايا في ((بستان الكرز)) إلى ((ما وراء السطور))، في صورة إشارات، تلميحات، إنها تعرف ذلك، ترى ذلك، لكنها لاتريد أن تهبط إلى مستوى ((الفلاح))، العبد بالأمس. من هنا يصبح من المفهوم اهتمامها الشديد بزواج فاريا ولوباخين : لقد قررت رانيفسكايا أن تبعد عنها لوباخين.

الشيء الظريف والجديد للغاية في مسرحيات تشيخوف الحب الآخذ بالتشكل بين بيتيا تروفيموف وآنيا. إنهما يمضيان معا إلى الحياة الجديدة، ربما سوف يعيشان بصورة مختلفة تماما عن الحياة التي عاشاها في ضيعة رانيفسكايا[٣٢])).

هنا الحبّ يمضي مع الكاتب في مسرحياته جميعها، يخترق هذه المسرحيات، ويصبح في بعض المسرحيات هو الأساس الذي يعمل على دفع حبكة المسرحية وتحريكها إلى حدّ ما. كتب يرميلوف عن ((النورس)) : في ((المسرحية كثير من الحب. كلها حكايات عن الحبّ التعيس. وربما يبدو أن الحبّ التعيس هو الموضوع الرئيس في المسرحية. وقد يبدو أن المؤلف نفسه يتفق مع هذا المفهوم. فهو كأنما يقدم لنا شكلا من أشكال تفسيرات المسرحية، مأخوذة من دفتر مذكرات تريجورين الذي يكتب في هذه المذكرات : ((موضوع من أجل قصة قصيرة)) ذلك الموضوع الذي خطر له بعد أن قتل تريبليف نورسا ووضعه بالقرب من قدمي نينا زاريتشنايا. تريجورين يخبر نينا بالموضوع الذي خطر على باله ((تعيش على شاطئ بحيرة فتاة منذ الطفولة مثلك أنت، تحبّ البحيرة كالنورس، سعيدة وحرّة كالنورس. وفجأة يجيء شخص يراها وبسبب الفراغ يقتلها مثل هذا النورس)). ربما بدا أن هذا هو محتوى المسرحية نفسها. على أنّ حكاية ((النورس الذي أطلق عليه النار)) موضوع من أجل ((قصة قصيرة)) عند تريجورين لاغير، لاموضوع من أجل مسرحية تشيخوف الكبيرة. هذا الموضوع موجود في المسرحية كاحتمال لاغير يدحض في مسار المسرحية [٣٣]...)). يرى يرميلوف أنّ ((أسباب الحب الكثير في "النورس" تكمن في ذلك الحب الذي بدا من الممكن أن يتغلغل في حياة تشيخوف نفسه في تلك الفترة [٣٤]...)). يرميلوف، هنا، يربط الحب التعيس في ((النورس)) بحياة الكاتب نفسه.

ن. بيركوفسكي يناقش موضوع الحبّ في ((النورس))، يرى أنّ ((في الدراما خمس حكايات من الحبّ التعيس الفاشل : كونستانتين تريبليف نحو نينا زاريتشنايا، نينا زاريتشنايا نحو تريجورين،

ماشا شامرايفا نحو كونستانتين، بولينا أندرييفنا أمّ ماشا نحو الطبيب دورن، المعلم ميدفيدينكو نحو ماشا. وهنا توجد ظلال من التفاوت في هذه الإخفاقات : ميدفيدينكو يظفر بالزواج من ماشا، زاريتشنايا تحظى لفترة معينة بميل تريجورين نحوها، بولينا أندرييفنا عشيقة الطبيب دورن القديمة لا تستطيع أن تحصل على اعترافه بها، وأن يبقيها بالقرب منه. تريبليف لاغير هو الوحيد التعيس إلى النهاية تماما. هذا الحجم الكبير من الإخفاقات يدل على أنها ليست عرضية، وأن السبب يكمن في مواصفات العصر لا في صفات الشخصيات [٣٥])). الباحث الإنجليزي و.ه. برافورد يرى أن ((نصف الدائرة من العلاقات الثلاثية المتشابكة على أسلوب راسين، هي التي تهب المسرحية شكلها الرئيس :

أركادينا، تريجورين، نينا تريبليف، ماشا، ميدفيدينكو... ثم على بعد أكثر : دورن، بولينا، شامرايف. والأمر بهذه الصورة لايخلو من تعسف حين نرى الحب في هذا العالم لايكون متبادلا أبدا، وأن سيطرته تكون دائما مصدر عذاب ومعاناة باستثناء تريجورين، فالحب بالنسبة إليه ليس إلا مصدرا لمؤلّف آخر قبل أن يكون أيّ شيء آخر [٣٦]...)).

في الحقيقة تبدو العلاقات الغرامية في كثير من المسرحيات في شكل ((مثلث)) : يرتبط هو وهي الواحد منهما بالآخر، لكن واحدا منهما يتعلق بشخص ثالث. تشيخوف يلجأ إلى تعقيد هذه العلاقات، إلى تشابكها، يستخدم بدلا من هذا ((المثلث)) سلسلة متصلة من العلاقات الغرامية التعيسة، الميئوس منها، حبّ من طرف واحد، غير متبادل. يدخل في هذه السلسلة التعيسة من العلاقات الغرامية أبطال الكاتب جميعهم في ((النورس)) عدا أركادينا التي لا تشكو من شيء ولا تندم على شيء، ومع هذا يتخلى عنها عشيقها تريجورين لفترة معينة. أبطال الكاتب المهزومون في الحب غير راضين عن أنفسهم، عن الحياة التي حولهم، غير راضين عن واقعهم ومصائرهم. ومع هذا لا يبدو لنا أنّ الكاتب يتعسف في تصوير أبطاله الأشقياء، التعساء في الحب، إذ قد يبدو أن سلامة العلاقات الغرامية، وتواصل الأبطال في هذه العلاقات يعني سلامة الواقع الاجتماعي، سلامة العلاقات الاجتماعية. الكاتب يدين الواقع الذي يدمّر هذه العلاقات الاجتماعية، علاقات الحب التي يعني تواصلها وتقاربها، تواصل وتقارب الأبطال، تفاهمهم، بينما في الواقع لايوجد هذا التفاهم ولايوجد هذا التقارب والتواصل بين الناس. تشيخوف يعيب على النظام الاجتماعي القائم عدم قدرته على جمع الناس، عدم قدرته على أن يوحد بين القلوب البشرية. من هنا يأتي هذا الحب الكثير التعيس في مسرحيات الكاتب، حيث لايتحقق هذا التواصل مطلقا، وإذا تحقق التواصل الجسدي بين الأبطال كما هو عند ميدفيدينكو وماشا، فإن التواصل الروحي يبقى بعيدا عن التحقق.

يمضي الحبّ في مسرحيات تشيخوف كلها، تختلف صفاته، ألوانه، حركاته وظلاله من مسرحية إلى أخرى. في ((بلاتونوف)) يعمد الكاتب إلى رسم صورة معقدة للغاية من العلاقات الغرامية، هنا سلسلة طويلة متشابكة لاحدود لها. ترتبط الشخصيات النسائية بعلاقات غرامية

بالبطل الرئيس بلاتونوف. هنا آنا بيتروفنا، سوفيا يجوروفنا، ماريا يفيموفنا جريكوفا، ساشا زوجة بلاتونوف. على هذا الأساس بلاتونوف عشيق الشخصيات النسائية جميعها الموجودة في هذه المسرحية. تختلف علاقة بلاتونوف الغرامية من شخصية إلى أخرى، بيد أن هذه العلاقات تدمّر كل شخصية من هذه الشخصيات على حدة.

هناك سلسلة أخرى من العلاقات في هذه المسرحية تدور حول آنا بيتروفنا. هنا جلاجوليف الأول، بيترين، فينجيروفيتش الأول، أوسيب سارق الخيل. كل شخصية من هذه الشخصيات تحاول أن تجذب إليها الجنرالة وتحظى بها. ويبدو هنا أن هاتين السلسلتين تدخل في صراع وتناقض الواحدة مع الأخرى. بيد أن الأمر هنا لايدخل في تعارض حاد. هنا سلسلة واحدة تتفرع، ويمكن أن نبني في كل منها عدة مثلثات من العلاقات الغرامية. تشيخوف في عمله الدرامي الأول ينصرف، يتخلى عن المثلث، عن نصف الدائرة من العلاقات الغرامية على أسلوب راسين، ويلجأ إلى هذه السلسلة الطويلة المعقدة. في ((بلاتونوف)) يبدو أن الأحداث تتطور وفق هذه العلاقات الغرامية، في داخلها لا مستقلة عنها، ويبدو أن الحدث يرتبط في تطوره إلى حدّ كبير بهذه العلاقات. لكن هذا يبدو من الناحية الخارجية لاغير. تطور الحدث الداخلي هنا يمضي في صورة أعمق مستقلا عن العلاقات الغرامية من ناحية، ومن ناحية أخرى يمضي وفق هذه العلاقات أو بمحاذاتها. الذروة في هذه المسرحية ترتبط بعلاقات بلاتونوف الغرامية. يتوتر الموقف حول علاقة بلاتونوف وسوفيا يجوروفنا التي يأتي الحل أيضا على يدها، إذ تطلق النار على بلاتونوف وتنهي حياته.

الحب هنا في هذه المسرحية تعيس من جميع الجوانب، يتعذب هؤلاء الأبطال، تنتحر ساشا، يموت بلاتونوف، تنهار سوفيا يجوروفنا، يعاني فوينيتسيف معاناة بالغة، تتعذب آنا بيتروفنا. هذا الحب الذي يجمع القلوب، يوحد بين الناس، يصبح في ظروف اجتماعية معينة مصدر تعاسة للجميع، يسحق هذا الحب في ((بلاتونوف)) الشخصيات جميعها من دون استثناء، يدمر الجميع من دونما رحمة.

وهنا يبدو أن تشيخوف الذي يعيش أبطاله في ظروف اجتماعية قاتمة قاسية للغاية، لايستطيع أن يضع شخصياته في علاقات غرامية موفقة.هذه الحياة الاجتماعية تسحق كل شيء، ويمضي الحب فيها داخل هذا الإطار الذي يدمر كل شيء. إذ أن الواقع المشوه لايمكن أن يخلق علاقات عاطفية طيبة موفقة وناجحة.

تشيخوف في ((إيفانوف)) يلجأ إلى العلاقات الغرامية كي يصور جانبا من جوانب البطل الرئيس، يفسر بعض العوامل الداخلية التي تتحكم بمصير هذا البطل أو ذاك. هنا إيفانوف، ساشا، سارا أبرامسون إيفانوف، سارا أبرامسون، الطبيب لوفوف. هنا مثلثان تمضي العلاقات الغرامية داخلهما في هذه المسرحية. الحب يجلب التعاسة والمأساة على أصحابه، على أطرافه. تداخل هذين المثلثين يشكل سلسلة معينة من العلاقات التي تتطور الأحداث خارجها، مستقلة عنها. وتبدو العلاقات الغرامية هنا غير مرتبطة بالحدث، لاتحدد مصير الشخصيات، كما هي الحال في ((بلاتونوف)). الحب في مسرحيات

تشيخوف عامل من العوامل المتعددة التي تحدد مصائر الأبطال، يختلف هذا العامل قوة وضعفا من مسرحية إلى أخرى. وهنا يبدو أن الحبّ العفيف الطاهر لايستطيع أن ينقذ البطل من الانهيار، إذ إن الواقع الاجتماعي أقوى من هذه العلاقات. على هذا الأساس تخفق ساشا في محاولتها إنقاذ إيفانوف، وهذا دليل على أن الحدث يتطور هنا خارج هذه العلاقات العاطفية.

في ((شيطان الغابة)) ينصرف تشيخوف عن هذه السلسة المعقدة من العلاقات، وهذه هي المسرحية الوحيدة في أعمال تشيخوف، التي يبدو فيها الحب الموفق والسعيد، إذ تنتهي المسرحية بعودة يلينا أندرييفنا إلى زوجها البروفيسور سيريبرياكوف، وزواج شيطان الغابة من سونيا، فيودور إيفانوفيتش من يوليا ستيبانوفنا. ومع هذا يظلّ جيلتوخين بعيدا عن السعادة. وهنا يوجد هذا المثلث الغرامي... سونيا، خروشوف، جيلتوخين. على أن الحب هنا لايجلب على أصحابه التعاسة والمرارة، كما هي الحال في المسرحيات الأخرى.

تشيخوف في ((الخال فانيا)) الصيغة الأخرى عن ((شيطان الغابة)) يتخلى عن هذه النهاية السعيدة التي فرضتها عليه الآراء التولستوية التي اعتنقها في ذلك الوقت من كتابة ((شيطان الغابة)). هنا هذا الحب التعيس المضني، يتعذب الخال فانيا في حبّه العنيف نحو يلينا أندرييفنا، تعاني سونيا حبّها المبرح الذي تحمله في داخلها على الدوام نحو الطبيب أستروف، لايتحقق تعلّق أستروف بيلينا أندرييفنا. وهنا نرى سلسلة من العلاقات الغرامية المتصلة، يبدو من خلالها هذان المثلثان... أستروف، سونيا، يلينا أندرييفنا، الخال فانيا، يلينا أندرييفنا، أستروف. وهنا يعود تشيخوف إلى وضع أبطاله في سلسلة معقدة، يتألم فيها الأبطال، يعانون، يحلمون بحياة أفضل. بيد أن هذه العلاقات الغرامية لاتحرك الموضوع أو الحبكة، لاتدفع الأحداث إلى التطور، تمضي بعيدا عن الحدث الداخلي في المسرحية.

كتب الباحث السوفيتي المعروف ز. بابيرني عن مسرحية ((النورس)) : ((ترتبط بمبدأ المثلث المفتوح خاصية أخرى في بناء المسرحية. الحبكة كأنما تتطور هنا بصورة مستقلة عن مشاعر ورغبات الأبطال... في العادة يحمل الأبطال في المسرحيات الواحد نحو الآخر مشاعر معينة ووفقا لهذه المشاعر تتطور الأحداث المغامرات الغرامية، الخيانات، القطيعة، الزواج. يختلف الأمر هنا تماما. بولينا أندرييفنا أم ماشا تحبّ الطبيب دورن، تتوسل إليه : ((يفجيني، يا عزيزي، أيها الغالي، خذني إليك... عمرنا يمضي، ولم نعد شابين، دعنا على الأقل لا نتخفى، لا نكذب في آخر العمر...)). لكنّه يجيبها : ((أنا الآن في الخامسة والخمسين، فات الأوان لتغيير حياتي)) بعبارة أخرى، يرفض هو أن ((يبني حبكة)) معها [٣٧]...)).

في الحقيقة تمضي الأحداث هنا، تتطور الحبكة، يمضي الحدث، تتحرك الحبكة في المسرحية بصورة مستقلة عن مشاعر ورغبات الأبطال، لكن هذه العلاقات الغرامية تؤثر بهذه الصورة أو تلك على مصائر الأبطال، على مسار وحركة المسرحية. ويبدو أن هذه العلاقات الغرامية لا تستطيع ((أن تبني موضوعا)) أو حبكة في المسرحية، إذ إن الأحداث المهمة الأساسية تمضي

بعيدة عنها، لكن هذه العلاقات مجتمعة تلقي ظلالها على الجو العام، على الموضوع في المسرحية كلها. يصف تشيخوف مسرحية ((النورس)) في رسالة بعث بها إلى سورين في ٢١ أكتوبر ١٨٩٥ بأنها ((كوميديا، ثلاثة أدوار نسائية، ستة أدوار رجالية، أربعة فصول، منظر طبيعي (منظر على البحيرة) ؛ أحاديث كثيرة عن الأدب، قليل من الحدث، خمسة بود من الحب)). وهذا يعني أن الحبّ يدخل في صميم المسرحية، في بنائها، في تركيبها، ويترك بصماته القوية الواضحة على أجزائها، قد لايبني هذا الحب موضوعا أو حبكة، قد لايقيم مدارا، قد لايدفع حركة الأحداث إلى الأمام، لكنّه يلوّن المسرحية بأصباغه، يسبغ طابعه الخاص عليها، يؤثر على سياق المسرحية بصورة عامة.

- ٢٠ -

في مسرحيات تشيخوف يمضي نوع آخر من العلاقات الغرامية، نوع آخر من الحب. هذا النوع من الحبّ الخفي الذي تحمله الشخصية معها في سياق المسرحية كلها.

في ((بلاتونوف)) نحن نجد هذا النوع من الحب الخفي عند ماريا يفيموفنا جريكوفا، ذلك الحب الذي تحمله في أعماقها نحو بلاتونوف طوال المسرحية. يمضي هذا الحب في صورة خفية، يدركه القارئ والمشاهد في نهاية المسرحية. تشيخوف كالعادة يقدم اللمسات، بعض اللطخات حتى يتضح كل شيء...

{جريكوفا : ماذا يوجعك ؟

بلاتونوف : بلاتونوف مريض. هل أنت تحبينني ؟ قوليها بصراحة... أنا لا أريد شيئا...

أخبريني فقط هل أنت تحبينني ؟

جريكوفا : نعم... (تضع رأسها على صدره) نعم...

بلاتونوف (يقبلها على رأسها) : كلّهن يحببني... عندما أشفى سوف أفسق... في السابق كنت أقول كلمات طيبة، أما الآن فسوف أفسق...

جريكوفا : الأمر عندي على السواء. أنا لا أحتاج إلى شيء... أنت وحدك... الإنسان. لا أريد أن أعرف الآخرين ! أعمل فيّ ما تشاء... أنت... أنت وحدك الإنسان ! (تبكي) }.

وهنا يتضح لنا ذلك الحب العنيف القوي الذي تغلغل في وجدان جريكوفا. في سياق المسرحية، قبل هذا الحوار بين بلاتونوف وجريكوفا، نحن لا نعرف شيئا عن هذا الحب، لا نعرف سوى تلك المشاجرة التافهة بينهما في الفصل الأول، التي تنتهي بأن تقيم جريكوفا دعوة على بلاتونوف. الحب الخفي هنا يتحول في الفصل الرابع، في نهاية المسرحية إلى حبّ مكشوف، ظاهر.

تشيخوف في ((إيفانوف)) يلجأ إلى هذا الحب الخفي الذي لا تستوعبه الكلمات، لايتكشف هذا الحب الخفي الذي لاتستوعبه الكلمات، في كلمات الشخصية كما في

((بلاتونوف))، وإنما يبدو في سلوك الشخصية، في تصرفاتها. هذا النوع من الحب نراه في علاقة الطبيب لوفوف بسارا أبرامسون. العلاقة هنا بينهما ليست رابطة بين طبيب ومريضة. إنّها علاقة أعمق، علاقة رجل يحبّ امرأة لاتتجاوب معه. لايتحدث البطل هنا عن حبّه ولو بكلمة واحدة، لكننا ندرك ذلك من اهتمامه البالغ بمريضه.

في ((شيطان الغابة)) يبدو هذا الحب الخفي في علاقة جيلتوخين بسونيا. يمضي هذا الحب مع جيلتوخين خلال المسرحية كلها. يتعذب، لايستطيع أن يفصح عن هذا الحب. يوليا وحدها تدرك عذابات أخيها، تشاطره هذه العذابات.

هناك حب آخر في ((النورس)) يتخفّى في صورة دقيقة للغاية، نجد هذا الحب، أو هذا التعلق العاطفي أو ربما الإعجاب العميق في علاقة دورن بالممثلة أركادينا، حيث أركادينا على خشبة المسرح نرى دورن بالقرب منها. يلاحظ هذا التعلق بعض الشخصيات أو على وجه الدقة بولينا أندرييفنا : ((... لقد جلست بالأمس المساء كله في الشرفة عن عمد... كنت منهمكا بشدة في الحديث مع إيرينا نيكولايفنا... ولم تلاحظ البرد. اعترف، إنّها تعجبك... كلكم مستعدون للانبطاح أمام الممثلة. كلكم!)). نحن هنا لانهبط إلى مستوى تفكير هذه الشخصية، إذ قد يقولون إن هذا التفكير مبعثه الغيرة لاغير. وهذا القول فيه كثير من الصواب. بيد أن دورن لاينفصل عن أركادينا طوال المسرحية. تقول أركادينا عن الطبيب دورن : ((...معبود هذه الدور الست كلها آنذاك هذا، أقدمه لك (تومىء إلى دورن) الطبيب يفجيني سيرجييفيتش. حتى الآن مازال جذابا، ولكنه كان آنذاك صاعقا...)). ومن المحتمل أن كلمة ((آنذاك)) التي ترددها أركادينا مرتين، تدل على أن البطلة قد حملت ((آنذاك)) عاطفة ما نحو الطبيب دورن. بولينا أندرييفنا التي تتوسل إلى الطبيب بأن يأخذها إليه، تعلل رفضه بقولها : ((أنا أعرف أنك تصدني لأنّ هناك نساء غيري قريبات إليك. ولايمكن أن تأخذهن جميعا إليك...)). في الحقيقة حياة الطبيب دورن الدونجوانية تمضي في الماضي، خارج خشبة المسرح، ومع هذا تتحدث بولينا أندرييفنا عن نساء قريبات إلى دورن في الحاضر. هنا أوهام الغيرة، وهنا بعض الحقيقة. ويمكن أن ننسب اللقطة الكوميدية التالية إلى الغيرة.

((نينا : (تقدم له الزهور) تفضل !

دورن : شكرا جزيلا (يذهب إلى المنزل)

بولينا أندرييفنا : (تذهب معه) ما أرقها من أزهار ! (قرب المنزل بصوت غير مسموع) أعطني هذه الأزهار ! أعطني هذه الأزهار ! (تأخذها فتمزقها وتلقي بها جانبا)...)). ومع هذا فإن القارئ والمشاهد يعرف عن مصير نينا في الفصل الرابع من خلال الحديث الدائر بين دورن وتريبليف. يبدأ الحديث الطبيب دورن.

في مسرحية ((الشقيقات الثلاث)) ترتبط الشخصيات الرئيسة كلها بعلاقات غرامية، وتبدو

هذه العلاقات مأساوية حزينة، تجلب التعاسة على أصحابها دون استثناء. تدمر الحياة الزوجية العاطفية أندريه، وتحيله إلى مجرد سكرتير لعشيق زوجته. هنا نرى هذا المثلث كوليجين، ماشا، فيرشينين، وهنا مثلث آخر توزينباخ، إيرينا، سوليوني، سلسلة متواصلة من الحزن والألم التي تحيل حياة الأبطال إلى حريق دائم. في هذه المسرحية مثلث آخر نجده في علاقات أندريه، نتاشا، بروتوبوبوف. يعمد تشيخوف هنا إلى نوع جديد من الحب لم نعهده في المسرحيات السابقة. هنا حب تشيبوتيكين نحو الشقيقات، نحو أمهن. يحمل هذا الحب تشيبوتيكين معه طوال المسرحية، يمتد هذا الحب إلى المستقبل، ويأتي معه من الماضي. ويبدو أن أجمل شيء في حياة تشيبوتيكين هو هذا الحب الذي يتوهج في أعماق هذه الشخصية. ونحن نستطيع أن ندرك مقدار هذا الحب من خلال علاقات تشيبوتيكين الرقيقة الطيبة نحو الشقيقات، هنا عملية انعكاس سيكولوجية، إذ ينتقل حبّ تشيبوتيكين نحو الأم إلى الشقيقات بكل عمق هذا الحب وبكل صدقه.

ونستطيع أن نقول هنا إن الحب هو أحد أسباب المأساة التي أودت بحياة توزينباخ. سوليوني يقدم على المبارزة كي يبعد عن طريقه نحو إيرينا توزينباخ، لايتدخل تشيبوتيكين في منع هذه المبارزة خوفا من أن يفقد حلقة في هذا الحب الذي يحمله نحو الشقيقات. إذ يبدو لنا أن حبّ تشيبوتيكين نحو إيرينا أكثر عمقا وقوة من حبّه نحو أولجا وماشا. وهنا ينبغي أن نشير إلى حبّ أولجا نحو شقيقتيها، ذلك الحب العميق الصادق الذي يشبه حبّ الأم نحو أطفالها. وهذا النوع من الحب يفصح عن نفسه في كل أجزاء المسرحية، لايتخلى عنه تشيخوف في ((بستان الكرز))، إذ يبدو لنا في حبّ فاريا نحو آنيا ابنة رانيفسكايا.

في ((بستان الكرز)) لانجد هذه السلسلة الطويلة المعقدة من العلاقات الغرامية التي نراها في ((النورس)) أو ((الشقيقات الثلاث)) أو في غيرها من المسرحيات. ومع هذا لاتخلو هذه المسرحية من تلاوين الحب. في هذه المسرحية يوجد مثلثان من العلاقات العاطفية. نجد المثلث الأول في هذا النوع من الحبّ الخفي الدفين في علاقة لوباخين برانيفسكايا. هنا العشيق الباريسي، لوبوف أندرييفنا، لوباخين. في الحقيقة يمضي هذا المثلث في صورة دقيقة للغاية، إذ إن حبّ لوباخين نحو رانيفسكايا لايتكشف في كلمات معينة محددة، وإنما يتكشف في سلوك البطل، في تصرفاته، في تلميحات أو إشارات، نحدس، نخمن فيها هذا الحب الخفي المستتر في أعماق البطل.

في ((بستان الكرز)) يلوح مثلث آخر، مثلث كوميدي نجده في علاقات بعض الشخصيات الثانوية، الشخصيات الفودوفيلية. هنا يبيخودوف، دونياشا، ياشا. تشيخوف لايصعّد حلقات هذا المثلث إلى مستوى التراجيديا، إذ يقف هذا الحب في دائرة ضيقة محصورة، يثير الضحك والرثاء أكثر من أيّ شيء آخر. تنفرد هذه المسرحية عن الأخريات بنوع آخر من العلاقات الغرامية، من الحب المستقبلي الذي يجمع بين بيتيا تروفيموف وآنيا ابنة رانيفسكايا، حيث يبدو أن هذين البطلين اللذين يرحبان بالمستقبل، سوف يعيشان في روسيا المستقبل حياة أفضل من تلك التي عاشاها في روسيا الماضي، روسيا القيصرية.

نجد في مسرحيات تشيخوف الأربع الأخيرة نوعا من العلاقات الإنسانية العاطفية الرقيقة، نقصد ذلك الحب الكبير الذي يحمله الشيوخ نحو من يصغرونهم في السنّ. في ((النورس)) يحمل سورين عاطفة رقيقة نحو ابن اخته تريبليف، في ((الخال فانيا)) عاطفة المربية مارينا نحو سونيا وأستروف، في ((الشقيقات الثلاث)) أنفيسا نحو الشقيقات، في ((بستان الكرز)) عاطفة فيرس نحو جايف، جايف نحو ابنة اخته آنيا. هنا الكاتب كأنما يساوي بين الأسياد والخدم في هذا النوع من العلاقات. لايحمل هذه العلاقات الخدم فقط... مارينا، أنفيسا، فيرس وإنما يحملها الأسياد أيضا... سورين، جايف وغيرهما. كتب ن. بيركوفسكي : ((الخدم المسنون الشيوخ في مسرحيات تشيخوف : مارينا في ((الخال فانيا))، أنفيسا وفيرابونت في ((الشقيقات الثلاث))، فيرس في ((بستان الكرز)) مثل الآلهات القديمة العهد تحافظ على حياة الإنسان الهادئة... [٣٨])).

العلاقات الغرامية العاطفية في مسرحيات تشيخوف تصبح مصدر تعاسة في حياة الشخصيات الطيبة النبيلة التي تحاول أن تجد في هذه العلاقات بعض معاني العزاء في واقع يسحق الجميع دون تمييز. هنا تتعذب الشخصيات الخيرة، لاتجد في هذا الواقع التعيس من يستجيب لدواعيها الصادقة، لرغبتها الملحة في علاقة عاطفية مشروعة، حيث يصبح الحب المشروع في ظل هذه الظروف المشوهة جريمة يعاقب عليها القانون. ويبدو هنا أن شخصيات تشيخوف التعيسة في الحب لاتتعمد حرمان نفسها من هذا اللقاء العاطفي المطلوب، إذ إن الواقع هو الذي يحرمها، هو الذي يفصل بعضها عن بعض ولا يحقق تواصلها.

كل شخصية من شخصيات تشيخوف تبعد عن الأخرى دون أن تدرك أسباب هذا البعاد، وبواعث هذا الانفصال على الأغلب. الكاتب لايشير إلى أسباب عدم التواصل والتقارب بين الشخصيات، لكننّا ندرك أن الواقع المأساوي يخلق علاقات مأساوية، لايقوى هذا الواقع على أن يحقق معنى من معاني العلاقات المشروعة. بيد أن أسباب عدم التواصل العاطفي بين الشخصيات عميقة، واسعة الأبعاد، تقف على أساس اجتماعي، سيكولوجي يتغلغل في أعماق هذه الشخصية أو تلك، إذ إن العلاقات الغرامية نفسها في مسرحيات تشيخوف معقدة، صعبة للغاية لاتقدم نفسها للقارئ أو المشاهد منذ الوهلة الأولى. تريبليف في ((النورس)) يرى أن نينا زاريتشنايا قد تغيرت في علاقتها نحوه... ((بدأ هذا من ذلك المساء الذي فشلت فيه مسرحيتي بتلك الصورة الحمقاء. النساء لايغفرن الفشل... المسرحية لم تعجبك، أنت تحتقرين إلهامي، أصبحت تعتبرينني عاديا، تافها، مثل كثيرين آخرين...)). وهنا يبدو من الواضح تماما أن بواعث تمزق العلاقة بين تريبليف ونينا تقف على أساس سيكولوجي إبداعي. يحاول الأبطال الآخرون أن يجدوا سبب هذا التمزق في علاقاتهم الغرامية، وتفسر هذه الشخصيات هذه الأسباب والبواعث وفق إدراكاتها ووعيها بمدى هذه العلاقة أو تلك. ترى بولينا أندرييفنا سبب ابتعاد الطبيب دورن عنها في أن ((هناك نساء

غيري قريبات إليك.)). لاتبدو هذه الأسباب واضحة للجميع كما لايبحث الجميع عن هذه الأسباب إذ هي تعيش في حياتهم، في أعماقهم، في واقعهم، يلمسونها بالقرب منهم في دواخلهم وفي دواخل الشخصيات الأخرى التي يبحثون عن معنى سعادتهم عندها.

يرجع الباحث العربي صبري حافظ أسباب عدم التواصل العاطفي بين فاريا ولوباخين في ((بستان الكرز)) إلى حالة سيكولوجية بحتة، تقف على أساس اجتماعي. تكمن في أعماق لوباخين الذي ((يحاول أن يهرب في علاقته بفاريا من تسلط فكرة الانتماء إلى الطبقة العليا عليه، ولكنه يفشل في محاولة الهرب تلك، ولايجد مناصا من تنحية الحب الواهن في سبيل تحقيق الرغبة المتسلطة. ولوباخين يحب فاريا بالفعل، لكنه يرى، أو بالأحرى يحدس،أن الارتباط بها قد يشده إلى الماضي الذي يرغب في الانفلات منه [٣٩])). بيد أن الماضي ماضي لوباخين ليس هو العائق الوحيد الذي يحول دون لقاء هاتين الشخصيتين، إذ إن حبّ لوباخين الخفي نحو رانيفسكايا يصبح هو العامل الأساسي الذي يمنع هذا اللقاء. على هذا الأساس هناك جملة من الأسباب والبواعث السيكولوجية الاجتماعية التي تعيق الشخصيات الخيرة عن تحقيق سعادتها الخاصة في العلاقات الغرامية. الشخصيات ((السلبية)) تحقق نجاحا كبيرا في هذا المجال، كما هي الحال في المجالات الأخرى. أركادينا في ((النورس)) سعيدة للغاية في علاقاتها الغرامية مع تريجورين الذي ((لم يقطع أبدا صلته بعلاقاته السابقة، بل استطاع، لضعف شخصيته، أن يظل هنا وهناك...)). نتاشا في ((الشقيقات الثلاث)) هي الوحيدة التي استطاعت أن تحقق نوعا من العلاقات الغرامية، يتعذر على كثير من الشخصيات النبيلة الطيبة أن تحققها، إنها تجمع الزوج إلى جانب العشيق في صورة واضحة سافرة.

العلاقات الغرامية القائمة بين شخصيات مسرحيات تشيخوف، أو على وجه الدقة، رغبة الأبطال في هذه العلاقات، علاقات الحب الصادقة، تتعدد، تتنوع، تختلف مادتها وقيمتها من مسرحية إلى أخرى،من شخصية إلى أخرى، إذ لكل شخصية من هذه الشخصيات لونها الخاص، طابعها الذي يحددها، حياتها التي تميزها عن غيرها. على أن هذه العلاقات العاطفية جميعها تساهم إلى حدّ ما في إسباغ التيار الغنائي الحزين على أجزاء المسرحية التشيخوفية، كما يبدو أن الطابع المأساوي التراجيدي في هذه المسرحيات يجد بعض مصادره في هذه العلاقات العاطفية التي لم تتحقق في حياة الشخصيات.

- ٢١ -

من الخصائص الفنية المهمة في مسرحيات تشيخوف ظهور هذه الشخصية أو تلك على خشبة المسرح حاملة معها مأساتها الخاصة بها، وكأنما تقف خلف هذه الشخصية حياة كاملة قادمة من الماضي إلى الحاضر، داخل الزمن المسرحي الذي يدور على خشبة المسرح أمام

المشاهد. هذا الماضي يمتدّ إلى الحاضر ومنه إلى المستقبل، حيث تصبح النهاية هي البداية، وتبدو البداية حلقة في دائرة تبدأ نقطتها من النهاية. وهنا نرى أسلوب ((الارتداد إلى نقطة البداية، بصورة تبدو معها الأحداث وكأنها تدور في دائرة محكمة الإغلاق... (٤٠))). الناقد الروسي ف. يرميلوف يشير إلى هذه الدائرة المحكمة الإغلاق في حديثه عن ((الخال فانيا)). يقول هذا الباحث ((ومن الطريف هنا علاقة الفصل الأخير بتلك الحياة الماضية في هذه الضيعة، الحياة التي كانت خارج إطار المسرحية، قبل الفصل الأول قبل "اقتحام" حسابات آل سيريبرياكوف. ونحن دائما ما نرى حياة ((ماقبل الحكاية)) في مسرحيات تشيخوف في وضوح كامل، كما لو أننا نراها على خشبة المسرح. وهاهنا في الفصل الرابع كأنما تحدث عودة كاملة إلى الحياة التي عاشوها في الضيعة قبل وصول آل سيريبرياكوف. كأنما تحدث دورة كاملة. العودة إلى الماضي تتبدى في وضوح (٤١)...)).

بيد أن هذا الناقد الكبير يرى أن ((الأحداث في مسرحيات تشيخوف عبارة عن نقلات دقيقة كل الدقة،لاتكاد تلحظ، عندما يبدو أنّ شيئا لايحدث، كل شيء يظل كما كان عليه، وفي حقيقة الأمر يصبح الناس غير ما كانوا عليه، وحياتهم غير ماكانت عليها...)). الحركة الداخلية في مسرحية ((الخال فانيا)) عند هذا الناقد ((عبارة عن حركة التغييرات الخفية الطفيفة)) التي تحدث عند كل من فوينيتسكي، سونيا،أستروف. ((تتغير علاقاتهم بالحياة، بأنفسهم)).

ف. يرميلوف هنا يحطّم هذه ((الدائرة المحكمة الإغلاق)). هنا نجد هذه العودة إلى القديم، إلى الماضي، ولكن في صورة أخرى متطورة، في حالة أخرى تختلف عما سبق تمام الاختلاف، إذ لايمكن أن يظلّ الخال فانيا، سونيا أو الطبيب أستروف كما كانوا عليه في بداية الفصل الأول. هذه الدائرة المحكمة الإغلاق وهمية، إنّها الصورة الخارجية للأحداث يوحي بها ذلك الجمود والركود في حياة الأبطال وعدم وجود تغييرات كبيرة من الناحية الظاهرية في وجودهم اليومي.

كتب الباحث السوفيتي ز. بابيرني أنّ ((هذه الخاصية يظهر البطل كأنما مع مأساته صفة ليست خاصة بصورة ماشا لاغير. تدخل كثير من الشخصيات في المسرحية بكلمات عن مصيبتها، مأساتها، وضعها الرهيب. (٤٢))). الحديث هنا يدور عن ((نورس)) تشيخوف، لكنّه يقدم صورة موحية عن المسرحيات الأخرى.

- ٢٢ -

تظلّ كثير من شخصيات تشيخوف على خشبة المسرح جاهزة بكل مقوماتها السيكولوجية والاجتماعية، بكل خصائصها الداخلية والخارجية. لاتمرّ هذه المقومات وهذه الخصائص أمام المشاهد على خشبة المسرح، وإنما تصل إليه من خلال أحاديث الشخصيات

عن نفسها أو من خلال حديثها عن الشخصيات الأخرى. وتتبدى مقومات وخصائص بعض الشخوص في سلوكها الشخصي وتعاملها مع غيرها من الشخصيات. تكتمل هذه الشخصيات خارج خشبة المسرح، لكن تشيخوف يقدم بعض اللطخات، بعض الأوصاف التي تحدد معالم شخصياته. هذه الأحاديث والأوصاف اللطخات واللمسات الفنية الخاطفة والماهرة المتناثرة هنا وهناك تقدم صورة كاملة عن هذه الشخصية أو تلك، تبدو لنا الشخصية التشيخوفية بكل تعقيداتها الداخلية والخارجية، تمثل أمامنا شخصية فريدة من نوعها، متكاملة. في الحقيقة تشيخوف، كما يرى ذلك مارك سلونيم ((يضع أبرز الأحداث في حياة أبطاله خارج خشبة

المسرح. يحلّ التيارات السفلية، والنغمات الخافتة والغنائية والحالات النفسية محل الحوادث والأفعال...)). بيد أن الأحداث ((غير البارزة)) التي تمضي على خشبة المسرح في حياة أبطال الكاتب تكشف هذه الشخصيات بصورة دقيقة وعميقة.

يصل بلاتونوف إلى خشبة المسرح في ((جيل بلا آباء)) وقد أنهكته الحياة شخصية ساخرة متهكمة، يعبث بنفسه، قدر ما يعبث بالآخرين. تمضي على خشبة المسرح علاقات بلاتونوف العابثة بالنساء، وهناك، بعيدا، خارج الخشبة، نجد الجواب على أسباب هذا العبث وبواعث هذه النفسية المدمرة. ومن المهم هنا أن بلاتونوف مباشرة بعد رفع الستار في الفصل الأول يتكشف أمامنا شخصية محطمة مدمرة، تعمل على تدمير الآخرين. لاتتكشف أسباب هذه السيكولوجية المدمرة داخل الخشبة، لاتتطور أمامنا هذه الأسباب، لكنها تمضي في الخارج، وتقدم نتيجة كاملة عن أسباب هذا الانسحاق والانفلات في هذه الشخصية. على أن تشيخوف يقدم إلى القارئ والمشاهد هذا الحوار القصير الموجز بين بلاتونوف وسوفيا يجوروفنا، ويصبح كل شيء واضحا إلى النهاية...

((سوفيا يجوروفنا :(تنهض وتحدق في بلاتونوف). أجل... هو. ميخائيل فاسيليتش، لماذا أنت صامت ؟... أهذا أنت ؟

بلاتونوف : سوفيا يجوروفنا ألا تتعرفين عليّ ؟ وهذا ليس غريبا ! مرّت أربع سنوات ونصف السنة، خمس سنوات تقريبا. ولايوجد هناك أي نوع من الجرذان يمكن أن تقرض وجها بشريا بصورة جيدة مثل سنواتي الخمس الأخيرة.

سوفيا يجوروفنا : (تقدم له يدها) الآن فقط بدأت أتعرف عليك. كم تغيرت!

بلاتونوف :عبث بي قدري بصورة لايمكن أن أتصورها بأية حال من الأحوال،في الوقت الذي كنت ترين فيّ بايرون الثاني، وكنت أنا أرى في نفسي وزير قضايا معينة في المستقبل أو كريستوفر كولومبس.

صوفيا يجوروفنا، أنا مدرس في مدرسة إعدادية لاغير. سوفيا يجوروفنا :أنت ؟

بلاتونوف :أجل، أنا...

(صمت)

وربما يبدو هذا غريبا إلى حدّ ما...

سوفيا يجوروفنا : بصورة غريبة للغاية ! لماذا... لماذا لا أكثر من ذلك ؟

بلاتونوف :سوفيا يجوروفنا لاتكفي جملة واحدة من أجل أن أردّ على سؤالك...

(صمت)

سوفيا يجوروفنا :على الأقل هل أنهيت الجامعة ؟

بلاتونوف :لا، لقد تركتها.

سوفيا يجوروفنا : همْ... أهذا لايمكن أن يعيقك عن أن تصبح إنسانا... عاملا، اريد أن أقول، ولو، مثلا، في مجال الحرية، تحرير المرأة... أهذا لايعيقك عن أن تكون خادم الأفكار ؟

بلاتونوف :(على جنب) هكذا ! همْ... (يخاطبها) كيف أعبر لك ؟

على الأرجح هذا لايعيق، لكن... لماذا يمكن أن يعيق (يضحك)

لايمكن أن يعيقني أي شيء... أنا صخرة كامنة. الصخور الكامنة تقام من أجل أن تعيق الآخرين...)).

بلاتونوف كان في وقت ما خادم الأفكار، يحمل أفكارا معينة يدعو لها ويعمل من أجلها، في الوقت الحاضر أمامنا بلاتونوف الشخصية التعيسة التي تحمل التعاسة إلى الآخرين من دونما رحمة. ويمكن القول إن هناك فصلا آخر خامسا في هذه المسرحية، يمضي هذا الفصل في بداية المسرحية لا في نهايتها على امتداد خمس سنوات، حيث تتشكل علاقات معينة بين الشخصيات في هذا الفصل، وتأتي إلينا هذه الشخصيات إلى الخشبة وقد تحددت علاقاتها المتبادلة، مصائرها. تتكشف أمامنا على الخشبة الحلقة الأخيرة في هذه العلاقات وفي تلك المصائر، حيث يبدو أن سوفيا يجوروفنا تطلق النار على خائن الأفكار والمثل، لا على عشيقها الذي تخلى عنها.

نحن هنا نتعرف على الشخصية في لحظة انفجارها، في لحظة تمزقها، بعد أن مرّت بتجربة طويلة، انصهرت داخل إطارها. بلاتونوف كان في الماضي طالبا في الجامعة، له أفكاره ومثله التي كانت تعيش في أعماقه، مضت خمس سنوات أضاع خلالها بلاتونوف هذه الأفكار والمثل في حمأة الواقع الذي دمر هذا البطل أمامنا هنا تمرّ عملية تفسخ الشخصية في ظروف سنوات الثمانينيات الرهيبة. وهنا يبدو أن ((تراجيديا عدم الإيمان لاترتفع بالبطل، وإنما يمكن أن تهبط به إلى الابتذال، إلى تشويه هيئته الأخلاقية والجسمانية تشويها فظيعا...[٤٣])). هذا التشوه وهذا الابتذال في هيئة البطل الأخلاقية والجسمانية الذي تحدثت عنه الباحثة

السوفيتية ل. أوسيبوفا يمضي أمامنا داخل خشبة المسرح، لكن أسبابه وبواعثه الاجتماعية السيكولوجية تمضي في الخارج، في ((الفصل الخامس)) الذي يجري على امتداد خمس سنوات. نحن نلتقي بالبطل بلاتونوف في لحظة هذا التشوه وذاك الابتذال. على هذا الأساس يمضي الحدث الخارجي أمام المشاهد على الخشبة، تتطور علاقة بلاتونوف وسوفيا يجوروفنا أمام أبصارنا، تمضي الحياة اليومية العادية بكل تفاصيلها، ويبقى الحدث الداخلي في العمق، عملية تفسخ الشخصية، انهيار الأفكار، سقوط المثل.

تشيخوف لايقدم لنا أبطاله على دفعات، لايدفع المشاهد إلى معرفة شخصياته بصورة تدريجية،إذ تمثل الشخصية جاهزة، دفعة واحدة، ثم يعمد بعد ذلك إلى إيصال المعلومات المطلوبة عن بطله، يلقي على هذه الشخصيات الظلال التي تحدد جوهر هذه الشخصية أو تلك على امتداد المسرحية كلها.

هذه الخاصية الفنية نجدها في مسرحيات تشيخوف جميعها. نحن نتعرف على إيفانوف في لحظة انهياره وسقوطه. تطلّ علينا معظم شخصيات ((النورس)) وهي تحمل مأساتها بكل أبعادها منذ البداية. نقف على الخال فانيا في لحظة انفجاره وتمرده على سيريبرياكوف، نرى الطبيب أستروف وقد تغيرت به الحال، يتبرم الواقع الذي يعيش في أعماقه. نرى الشقيقات الثلاث مفعمات بأحلام الرحيل إلى موسكو، يعانين من الوحدة في هذه المقاطعة الصماء الخالية من الحياة السعيدة الطيبة، نتعرف على بستان الكرز في لحظة إفلاسه الاجتماعي والاقتصادي. يقدم لنا تشيخوف هذا كله دفعة واحدة، مباشرة بعد رفع الستار في الفصل الأول.

- ٢٣ -

يرتبط مبدأ الكشف عن الشخصية دفعة واحدة في مسرحيات تشيخوف بمبدأ فني آخر بالنهايات المفتوحة. كتب الناقد والباحث المعروف ج. أ. بيالى أنّ مسرحية ((النورس)) تبدو غير عادية من جانب تصويرها الأحداث : ((لايتحدث الكاتب فيها عن مصائر الأبطال إلى النهاية. على هذا النحو لايخضع انتحار تريبليف لتفسير أحادي الجانب. ما الذي دفعه إلى هذه الخطوة ؟ الحبّ غير الموفق، خيبة الآمال في قواه الإبداعية، بطلان طريقته في الفن ؟ المسرحية لاتقدم إجابات مباشرة عن هذا. ومن المميز أيضا أن انتحار تريبليف، ولو أنه يختتم المسرحية، لايقدم خلاصة عامة نهائية لها، إذ إن ((النورس)) ليست مسرحية عن تريبليف، فهي تختلف، مثلا، عن ((إيفانوف)) حيث يؤدي البطل الذي عنونت المسرحية باسمه دورا مركزيا، لاتكتمل مصائر الأبطال الآخرين في ((النورس)). ما الذي ينتظر نينا زاريتشنايا، كيف ستتشكل حياة ماشا يمكن أن نخمن ذلك لاغير. بنيت ((النورس)) وفق المبدأ التشيخوفي العام في تصوير الحياة على أنها عملية لاتتفكك إلى

مشاهد مغلقة تامة. أشار س. د. بالوخاتي إلى أن دارمية المعاناة والمواقف في ((النورس)) ((تنبني وفق مبدأ عدم فك العلاقات المحبوكة المتبادلة بين الشخصيات في مسار المسرحية)). رأى بعض معاصري الكاتب الأذكياء هذه الخاصية في ((النورس)). على هذا النحو لاحظ أ. ف. كوني في رسالة إلى تشيخوف أن مسرحيته ((النورس)) ((تتوقف فجأة تاركة المشاهد وحده يكمل لنفسه لوحة المستقبل)). كتب كوني ((على هذا النحو تنتهي، أو من الأفضل القول، هكذا تتوقف فجأة الأعمال الملحمية[٤٤])).

هذه الفقرة تبين جانبا مهما من جوانب البناء المسرحي في أعمال تشيخوف الدرامية المسرحية والقصصية، إذ يمضي هذا المبدأ الفني النهايات المفتوحة عند تشيخوف على امتداد تجربته الإبداعية كلها في الأغلب.

كتب الناقد المسرحي أ. كوجيل حول ((الخال فانيا)) أنّ ((عدم الإتمام، على أنّه فكرة المسرحية هو في الوقت نفسه، شكل تجربة تشيخوف الإبداعية)). في الحقيقة تشيخوف يحقق هذا المبدأ، هذا الشكل في مسرحيته الأولى الكبيرة ((جيل بلا آباء)). موت بلاتونوف، البطل الرئيس في هذه المسرحية على يد سوفيا يجوروفنا التي أطلقت عليه النار وأنهت حياته، لايغلق جميع الدوائر في هذا العمل الأول، تظل كثير من الأسئلة في وعي القارئ والمشاهد بحاجة إلى إجابات. الكاتب هنا لا يتحدث عن كل شيء إلى النهاية، لايضع إجابات نهائية محددة عن مصائر الشخصيات، عن مستقبلها، لايفسر أمزجتها، طباعها وصفاتها، رغم التفاصيل الدقيقة في هذه المسرحية، تفسيرا ينهي معه كل التساؤلات التي تدفع القارئ والمشاهد إلى البحث عن معنى هذه التفسيرات داخل المسرحية وخارجها، في الحياة البشرية العامة. في ((إيفانوف)) التي هي استمرار مباشر لمسرحية تشيخوف الأولى، انتحار البطل الرئيس، خروجه عن الحياة في الوقت المناسب لايغلق مشاهد المسرحية، مصائر الشخصيات الأخرى، هذا الانتحار يقطع فجأة التطور الدرامي في حياة البطل وحده. هل ينهي هذا الانتحار مأساة ساشا وقلقها الروحي العميق في إنقاذ بطلها المدمر، هل يضع هذا الموت حدا لمعاناة شابيلسكي؟ على الأرجح، ينبغي أن نقف هنا طويلا، نتمعن فيما قد يحدث في المستقبل، مستقبل هذه الشخصيات التعيسة في ((إيفانوف))، الشيء الذي لم يتحدث عنه تشيخوف.

مسرحية ((شيطان الغابة)) تخرج عن شكل تجربة تشيخوف الإبداعية عن عدم الاتمام، عن اللانهاية، عن النهايات المفتوحة، إذ يبدو أن تشيخوف يتخلى عن ((المبدأ التشيخوفي العام في تصوير الحياة على أنها عملية لاتتفكك إلى مشاهد مغلقة تامة...[٤٥])). هنا تبدو النهاية مغلقة، إذ يعمد تشيخوف إلى ((حسم الصراعات الحياتية المعقدة بصورة

ساذجة طوباوية...[٤٦]))، الشيء الذي لايتفق وروح تجربته الإبداعية. هنا تبدو هذه النهاية المغلقة قسرية، قادمة من الخارج، لاتنسجم مع مسار المسرحية كلها.

على هذا الأساس لاتقدم هذه النهاية المغلقة إجابات تامة عما حدث وما يحدث وعن الشيء الذي سوف يحدث، قدر ما تثير أسئلة لاحصر لها، تؤكد المبدأ التشيخوفي في ترك نهايات مسرحياته مفتوحة.

يمضي تشيخوف في مسرحياته الأربع الأخيرة في طريق تجذير النهايات المفتوحة إذ يعتمد على القارئ والمشاهد كل الاعتماد. ((النورس))، ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث))، ((بستان الكرز)) مسرحيات مفتوحة، غير مغلقة، تساعد القارئ والمشاهد على البحث عن إجابات طويلة شافية، غير محددة، إذ إن كثيرا من هذه الإجابات لاتقدمها الحياة التي عاصرها تشيخوف إلى أبطال الكاتب، إلى مشاهدي مسرحياته وقرائه. من هنا يبدو البحث عن الخروج من مستنقع الحياة الراكدة شاقا وعسيرا، وتبدو الإجابة عن كثير من الأسئلة مجهولة قد يجيب المستقبل عنها وقد لايجيب، فيلجأ أبطال الكاتب في نهايات المسرحيات بعد أن ينتهي الحدث إلى المنولوجات الغنائية الدافئة، المضطرمة، أو إلى الهتافات الحماسية التي تبشر بمستقبل سعيد، لكنّه غامض غير محدد، يخففون عن مآسيهم، يدفعون المشاهد إلى أن يلقي عن كاهله عذابات الحياة الحقيقية الخاصة به، وعذابات الحياة المسرحية الخاصة بأبطال تشيخوف. كتب الناقد والباحث ج. بيردنيكوف : ((لاتجذب اهتمامه حالة خاصة منفردة عندما لايعيقه شيء ما عن أن يقدم تفسيرات ومعلومات مفصلة دقيقة شاملة. الشيء الذي يجذب اهتمامه موقف نموذجي ما يخلق في كل حالة

معينة مأساتها الخاصة التي لاتتكرر، ومع هذا، فهذا موقف عام في الأغلب. تكمن مهارته الفنية، خاصة، في ألا يفقد الطباع والصفات تفردها، ألا يفقد الجو الذي تتطور فيه الدراما وتنتشر تفرده، وألا يقود هذه الدراما إلى حالة نادرة. على العكس، وهو يعتمد على الخبرة الحياتية لقرائه، مخيلتهم، عنايتهم بحقيقة العلاقات الإنسانية، يساعدهم هم أنفسهم على إدراك وتخمين الموقف الحياتي الذي يصوره. هذه الخاصية من مميزات تشيخوف، وسوف تتطور، وتجد تجسيدها، خاصة، فيما يسمى بالنهايات المفتوحة في أقاصيص وقصص تشيخوف المتأخرة. وهي دائما سوف تساعد على تكبير، توسيع مقاييس التعميمات الفنية، وسوف تدفعنا إلى إكمال القراءة، الانغماس في التفكير بالقضايا الجذرية للوجود الإنساني[٤٧].

ولعل حرص تشيخوف على الموضوعية التامة، احترامه اللا محدود العقل الإنساني قد دفعا الكاتب إلى عرض المشكلة لا حلها، من هنا لايقدم تشيخوف إجابات جاهزة عن

الشيء الذي يعرفه، وعن الشيء الذي لا يعرفه. وهذه الفكرة، المبدأ الأخلاقي يتحول إلى مبدأ فني، إذ يمتزج ماهو أخلاقي عند تشيخوف بما هو جمالي. احترام تشيخوف العقل الإنساني، ثقته به، اعتماده على القارئ قضية أخلاقية تقود الكاتب إلى قضايا جمالية، تساعد على خلق خصائص فنية محددة في أبعاد الكاتب الفنية. النهايات المفتوحة هي أحد أسرار المهارة الفنية التشيخوفية، تؤكد على موضوعية تشيخوف، وتحرره من فرض آراء معينة على القارئ والمشاهد. من هنا غالبا ما تتحول القضايا الأخلاقية عند تشيخوف إلى قضايا فنية جمالية، وتدخل فيما بينها في علاقة جدلية والعكس صحيح.

النهايات المفتوحة في مسرحيات تشيخوف تتعدد بتعدد الشخصيات التي تحمل كل واحدة منها مصيرها الخاص بها، مأساتها الخاصة، إذ يتطور هذا المصير، وتنتشر تلك المأساة مرتبطة بغيرها، ومستقلة عنها في وقت واحد. من هنا هذه الأسئلة المتعددة التي ترتبط بالنهاية العامة في المسرحية، وبالنهايات المتعددة التي ترتبط بالمصائر المتعددة، وتلك الشخصيات المتعددة. ويبدو أن هذا الشيء هو الذي يوحي بالانطباع الهائل بعدم انتهاء المسرحية، بعدم اكتمال المصائر، بعدم إتمام المواقف وإكمال الصفات والطباع البشرية.

أبطال مسرحيات تشيخوف، المواقف التي يقفونها أو يقعون فيها تتصل اتصالا وثيقا بمراحل، بفترات تاريخية محددة. إنهم أناس مرحلة ما، لا أناس بصورة عامة، إنهم يعيشون هذه المرحلة التي يعيشها الكاتب نفسه، لاتكتمل هذه المرحلة بالنسبة للكاتب، لاتكتمل بالنسبة للشخصيات. تظل الدائرة مفتوحة ولا تنغلق على نفسها مطلقا، لاتنغلق على خشبة المسرح لأنها لم تنغلق على صعيد الحياة نفسها، وعلى صعيد وعي المؤلف والقارئ والمشاهد، وفي وعي الممثل أيضا.

– ٢٤ –

يتحدث الناقد السوفيتي ف. د. سيديجوف عن مسرحية تشيخوف الأولى ((جيل بلا آباء)) على النحو التالي: ((استسلام الشخصية لا صراع الشخصية مع المجتمع هو الموضوع الرئيس... وكان يمكن أن تشك في هذا الاستنتاج لو أنّ تشيخوف لم يكتب شيئا سوى مسرحيته الأولى. على أن إيفانوف الذي أجبر على أن يحلّ عددا من القضايا، يستسلم أيضا، يطلق النار على نفسه. وينتهي تريبليف إلى الشيء نفسه. يستسلم الخال فانيا وسونيا، والشقيقات الثلاث فضلا عن رانيفسكايا وجايف. وهل ينحصر هذا في أبطال المسرحيات لاغير؟(٤٨))).

يتخلل موضوع استسلام الشخصية مسرحيات تشيخوف كلها، ويمضي هذا الموضوع مع الكاتب إلى آخر حياته. ويتجلى هذا الموضوع في عدم رضا الشخصيات الطيبة عن

واقعها وعن حاضرها الكئيب. لاتقاوم الشخصيات الطيبة هذا الواقع ولاتدخل معه في صراع وإنما تستسلم، تعلن عن استسلامها منذ البداية، تدخل إلى خشبة المسرح منهارة، مستسلمة رافعة العلم الأبيض والإشارة البيضاء. على أنّ الشخصيات الشريرة ((السلبية)) هي التي تقاوم في مسرحيات وفودوفيلات تشيخوف، تحتلّ الموقع بعد الآخر، تزاحم الشخصيات الطيبة، تطردها عن مواقعها الحياتية وترغمها على الاستسلام الذليل أمامها.

لايصمد بلاتونوف وإيفانوف أمام تحديات الواقع الاجتماعي الموبوء، يستسلمان من دون أية مقاومة ويغادران الحياة من دونما رجعة، ويبدو هذا هو الحلّ الوحيد حتى لا يتمرغا في وحل الحياة. وتنتهي مقاومة الخال فانيا بالاستسلام الذليل، بالاستكانة، بالعودة إلى مجرى الحياة الطبيعي في الضيعة، وتبدو طلقات الخال فانيا هامشية، هشة أمام جبروت الواقع القائم الذي تشكل عبر مئات السنين. لايتحطم الصنم وإنما يتحطم الخال فانيا، سونيا، أستروف ويستسلم الجميع، وتبدو كلمات سونيا في الفصل الأخير تعبيرا صادقا عن مرارة الاستسلام أمام القدر الغاشم والمصير التعيس. وتبدو الحياة الفظة، النظام القائم أقوى من الجميع. لا تتغير الحياة القائمة، النظام الاجتماعي القائم وإنما تتغير الشخصيات الطيبة التي تمضي إلى الهاوية. يتغير الناس في مسرحيات تشيخوف وتزداد الحياة الجامدة جمودا. لايحقق تريبليف رغبته في البحث عن أشكال جديدة في الفن، ويتحطم حبه نحو نينا زاريتشنايا في بداية الطريق، ولاترحل الشقيقات الثلاث إلى موسكو. يستسلم هؤلاء جميعا كما تستسلم رانيفسكايا وجايف في ((بستان الكرز)). لم ير تشيخوف في ظروف روسيا القيصرية الأبطال الذين يغيرون الواقع ويعيدون صياغته على وجه أجمل. لقد رأى المعذبين والمهانين، الذين يسقطون في الحضيض واحدا تلو الآخر. لايقاوم هؤلاء الواقع الاجتماعي وإنما يستسلمون، تسحقهم المنافي البعيدة في سيبيريا أو جزيرة ساخالين. لقد رأى الذين يحلمون بحياة جديدة ويطمحون في واقع اجتماعي أفضل، لكنهم لايعملون شيئا من أجل تقريب اليوم الموعود وتحقيق الحلم المشروع ؛ إنهم يتحدثون ويثرثرون ويستسلمون لا غير.

عشرات الأبطال في أقاصيص، قصص ومسرحيات تشيخوف يستسلمون، يتخلون عن مواقفهم ومواقعهم الاجتماعية، لايقاومون الظروف الاجتماعية إذ إنّها أقوى منهم، وهي تجبرهم على الاستسلام الذليل المقيت إلى قلوبهم، لكنهم، وهم يستسلمون، يطمحون في حياة أفضل، يحلمون بالسعادة القادمة خلال عشرات أو مئات وآلاف السنوات. من هنا نحن لا نجد موضوع الاستسلام في صورة نقية، إذ يمتزج هذا الموضوع بموضوع الأمل، الحلم، التطلع إلى واقع أجمل. ولعل هذا الحلم، الأمل والتطلع إلى حياة أخرى هو الذي يخفف من حدة المأساة، مأساة الخضوع والاستسلام. على أن هذا الاستسلام لايعني في

مسرحيات تشيخوف الانهيار، الانسحاق الكامل، فقدان الأمل في النجاة أو نهاية الحيـاة. وإنما تقدم النهايات المفتوحة في هذه المسرحيات جوّا غنائيا مفعما بالانتصار للمستقبل.

وإذا كان الضحك، السخرية تصبح هي البطل الإيجابي الوحيد في أعمــال جوجــول الهجائية الساخرة، فإن الأمل الضئيل في حياة أخرى جديدة، الــذي سـرعان مـايتبدد في أعمال تشيخوف داخل الأبطال الطيبين أنفسهم يصبح هو البطل الحقيقي الذي يبحث عن التجسيد ولا يجده.

المصادر

- خرابتشينكو (م. ب) : الإبداع الفني والواقع الإنساني، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣ م.
- جروموف (م. ب) : عالم تشيخوف الفني، في كتاب : أ. ب. تشيخوف. مختارات، دار التعليم، موسكو ١٩٨٤ م.
- سكافتيموف (أ. ب) : مدخل إلى مسألة بناء مسرحيات تشيخوف، في كتاب : البحوث الأخلاقية للكتاب الروس، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٧٢ م.ص (٤٠٤ - ٤٣٦).
- حافظ (صبري) : مسرح تشيخوف، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٧٣ م.
- يرميلوف (ف. ف) : فن تشيخوف الدرامي، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٤ م.
- بابيرني (ز. س) : خلافا لكل القوانين... مسرحيات وفودوفيل تشيخوف، دار الفن، موسكو ١٩٨٢ م.
- ميترلينك (موريس) : المأساوي في الحياة اليومية، م. المسرح، عدد مايو، القاهرة ١٩٦٦ م.
- سوخيخ (إي. ن) : قضايا الأبعاد الفنية عند تشيخوف، جامعة لينينجراد، لينينجراد ١٩٨٧م.
- رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيخوف، م. المسرح، العدد (٢٩) مايو، القاهرة ١٩٦٦م.
- روسكين (أ. ي) : تشيخوف مقالات وبحوث، الدار الحكومية للمؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٩ م.
- بيركوفسكي (ن. يا) : تشيخوف القاص والكاتب الدرامي، م. التواصل، العدد (٢) يوليو، عدن ١٩٩٩ م، دار جامعة عدن للطباعة والنشر. ترجمة د. أحمد علي الهمداني.
- بابيرني (ز. س) : مذكرات تشيخوف، دار الكاتب السوفيتي، موسكو ١٩٧٦م.
- سيمانوفا (م.ل) : تشيخوف الفنان، دار التعليم، موسكو ١٩٧٦ م.
- فرولوف (ف) : مصائر الأشكال المسرحية، دار الكاتب السوفيتي، موسكو ١٩٧٩ م.
- أسنوفين (ف. ف) : الفن الدرامي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، دار التعليم، موسكو ١٩٨٠ م.
- بابيرني (ز.س): نورس تشيخوف، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٨٠م.

- برافورد (و. ه) : تشيخوف والمسرح، م. المسرح،العدد (٤٨)، القاهرة ١٩٦٧ م. ترجمة : فؤاد دوارة.
- أوسيبوفا (ل) : مسرحية من دون عنوان وأبعادها الموضوعية، في كتاب : تشيخوف. مجموعة مقالات ومواد. الإصدار (٢)، متحف تشيخوف، روستوف على الدون ١٩٦٠ م.
- بيالي (ج. أ) : مسرحيات تشيخوف، في كتاب : تاريخ الفن الدرامي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حتى عام ١٩١٧ م، دار العلم، لينينجراد ١٩٨٧ م.
- بيردنيكوف (ج. ب): البحوث الإبداعية التشيخوفية في منتصف الثمانينيات،في كتاب: تشيخوف في الأسحار،دار العلم،موسكو١٩٨٦م.
- سيديجوف (ف. د) : مسرحية من دون عنوان في سيرة تشيخوف الإبداعية، في كتاب: مقالات عن تشيخوف، متحف تشيخوف، روستوف على الدون ١٩٧٢ م.

الهوامش

(١) خرابتشينكو (م . ب) : الإبداع الفني والواقع الإنساني، ص (١٧٩) .
(٢) جروموف (م . ب) : عالم تشيخوف الفني، ص (٣٥٩) .
(٣) سكافتيموف (أ . ب): مدخل إلى مسألة بناء مسرحيات تشيخوف، ص (٤٠٤ - ٤٠٥).
(٤) المصدر نفسه .
(٥) حافظ (صبري) : مسرح تشيخوف، ص (١٤٨ - ١٤٩) .
(٦) المصدر نفسه، ص (١٤٨) .
(٧) يرميلوف (ف . ف) : فن تشيخوف الدرامي ...
(٨) بابيرني (ز . س) : خلافا لكل القوانين...مسرحيات وفودوفيلات تشيخوف، ص (١٩٢) .
(٩) ميترلينك (موريس) : المآساوي في الحياة اليومية، ص (٦٩) .
(١٠) سوخيخ (إي . ن) : قضايا الأبعاد الفنية عند تشيخوف، ص (١٦-١٧) .
(١١) حافظ (صبري) : المصدر السابق، ص (١٧٧) .
(١٢) رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيكوف، ص (٦) .
(١٣) روسكين (أ.ي) : تشيخوف . مقالات وبحوث...
(١٤) بيركوفسكي (ن.يا) : تشيخوف القاص المسرحي، ص (١٧) .
(١٥) المصدر نفسه .
(١٦) بابيرني (ز . س) : مذكرات تشيخوف، ص (٣١٩ - ٣٢٧) .
(١٧) سيمانوفا (م . ل) : تشيخوف الفنان، ص (١٨٨) .
(١٨) فرولوف (ف) : مصائر الأشكال المسرحية، ص (١٣٠) .
(١٩) سكافتيموف (أ . ب) : المصدر السابق، ص (٤١٣) .
(٢٠) بيركوفسكي (ن . يا) : المصدر السابق، ص (٣٣) .
(٢١) فرولوف (ف) : المصدر السابق، ص (١٣٥) .
(٢٢) أسنوفين (ف . ف) : الفن الدرامي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ص (١٤٧) .
(٢٣) بيركوفسكي (ن . يا.) : المصدر السابق، ص (٢٢ - ٢٣) .
(٢٤) بابيرني (ز . س .) : خلافا لكل القوانين ... مسرحيات وفودوفيلات تشيخوف، ص (٨٩) .
(٢٥) بيركوفسكي (ن . يا) : المصدر السابق، ص (٣٦) .
(٢٦) روسكين (أ . ي) : المصدر السابق .
(٢٧) المصدر نفسه .
(٢٨) بابيرني (ز .س) : نورس تشيخوف، ص (٤٤) .

(٢٩) يرميلوف (ف . ف) : المصدر السابق .
(٣٠) بيركوفسكي (ن . يا) : المصدر السابق، ص (١٦) .
(٣١) فرولوف (ف) : المصدر السابق، ص (١٣١ - ١٣٢) .
(٣٢) المصدر نفسه .
(٣٣) يرميلوف (ف . ف) : المصدر السابقو .
(٣٤) المصدر نفسه .
(٣٥) بيركوفسكي (ن. يا) : المصدر السابق، ص (٢٥) .
(٣٦) برافورد (و . ه) : تشيخوف والمسرح، ص (٧٠) .
(٣٧) بابيرني (ز . س) : نورس تشيخوف، ص (١٣ - ١٤) .
(٣٨) بيركوفسكي (ن . يا) : المصدر السابق، ص (٤١) .
(٣٩) حافظ (صبري) : المصدر السابق، ص (١٥٧) .
(٤٠) المصدر نفسه، ص (١٨٥) .
(٤١) يرميلوف (ف . ف) : المصدر السابق .
(٤٢) بابيرني (ز . س) : نورس تشيخوف، ص (١٥) .
(٤٣) أوسيبوفا (ل) : مسرحية ((من دون عنوان)) وأبعادها الموضوعية، ص (٢١٤) .
(٤٤) بيالي (ج . أ) : مسرحيات تشيخوف، ص (٤٥٨-٤٥٩) .
(٤٥) المصدر نفسه .
(٤٦) المصدر نفسه .
(٤٧) بيردنيكوف (ج . ب) : البحوث الإبداعية التشيخوفية في منتصف الثمانينيات،ص(٤٢١).
(٤٨) سيديجوف (ف . د) : مسرحية من دون عنوان في سيرة تشيخوف الإبداعية، ص (٤١) .

الفصل السابع

7

أربعة كتب عن تشيخوف

(ترجمة - عرض وتلخيص)

الفصل السابع
أربعة كتب عن تشيخوف
[ترجمة - عرض وتلخيص]

الكتاب الأول
تشيخوف الكاتب الدرامي (١)

-١-

يرى بالوخاتي أن تشيخوف في مسر

حيته ((إيفانوف)) قد قصد إلى أن يكتب مسرحية ذات موضوع فكري عميق وممتع في نظر معاصريه، وفي الوقت نفسه تملكته فكرة أن يودع موضوعه ((في شكل مسرحي أصيل بعيد عن أساليب وطرائق الدراما الحياتية)). لقد أحسّ تشيخوف إحساسا عميقا بعدم قدرة المسرح القديم بتقاليده العتيقة على أن يحتوي موضوع تشيخوف الاجتماعي. من هنا ((بحث تشيخوف بحثا جادا عن وسائل مسرحية جديدة، حرص على أن يقدم صفات إنسانية لم تستخدم بعد على خشبة المسرح وأن يكتشف أحداثا ومواضيع لم يعرفها المسرح بعد)).

بيد أن تشيخوف الذي يحدد قضيته الأساسية في ((إنشاء نموذج يحوي قيمة أدبية)) في مسرحيته ((إيفانوف)) لايمضي في طريق ((تهذيب مبادئ بناء الدراما الحياتية الاجتماعية تهذيبا جذريا، في طريق التجديد الواسع لأسس الكتابة المسرحية.)). لم يعد النظر في هذه المبادئ وفي تلك الأسس إذ ((ظل في الحدود الفنية الموروثة عن نماذج الدراما السلفية والمعاصرة. يحتفظ على وجه العموم بالخطط والأوضاع التي تشكلت في المسرحيات السلفية)).

على هذا الأساس لايقطع تشيخوف صلاته بالدراما الحياتية، لم يبتدع في ((إيفانوف)) تصورات جذرية جديدة. يبني مسرحيته على أساس حركة الشخصية الواحدة، على أساس ((البطل))، الشخصيات المسرحية الثانوية بالرغم من لونها الحياتي الواضح تدخل ببساطة في نظام ((الوظيفة)) التقليدية للممثلين.

موضوع وأحداث المسرحية قدمت في خطوط واضحة، ملائمة من الناحية المسرحية، بيد أنها في الوقت نفسه مألوفة. البناء الدرامي يعبر إلى حد كبير عن ((مسحة ميلودرامية فعالة من الناحية المسرحية)). بيد أن تشيخوف لايقف عند هذا الإطار، يدخل تغييرات جزئية تتخذ فيما

بعد أبعادا واسعة جذرية في مسرحياته الكلاسيكية. ((يخفض تشيخوف إلى الحدّ الأدنى من الإشارات اللفظية المباشرة إلى أسباب وبواعث تصرفات وسلوكات الشخصيات في المسرحية، يقوي من أدائهم الداخلي والسيكولوجي. البواعث ((الداخلية لبعض المشاهد وأفعال الشخصيات يكشفها تشيخوف على أساس بيئوي غني وجديد من الناحية المسرحية في إدخال تفاصيل صغيرة لكنها مميزة عن نمط الحياة والوضع)).

في ((إيفانوف)) يستخدم تشيخوف استخداما واسعا نظام الوقفات ويشير لأول مرة إلى أساليب التعميم الغنائي في المواضيع النطقية. ((إيفانوف)) كانت ((تجربة أولى متميزة عميقة مستقلة قام بها المؤلف ليمتلك ((لنفسه)) التقنية المسرحية الفنية، تجربة تشير إلى المذهب الفني الذي أراد تشيخوف الكاتب المسرحي أن يسير على نهجه. تشيخوف في هذه المسرحية لايرفض الوصف الواقعي للبيئة، لا يرفض التقاليد التي تشكلت فنيا في مسرح أستروفسكي، لكنه يرفض الأشكال المسرحية الشرطية العتيقة التي تحولت في سنوات الثمانينيات إلى تقاليد حرفية ميتة.

-٢-

فكرة مسرحية ((شيطان الغابة)) ظهرت في وقت قد تحددت فيه علاقة تشيخوف بالمسرح، عدم رضاه عن الأشكال المسرحية الموجودة، عن المسرح. لقد كان على هذه المسرحية أن تقدم أساليب الكاتب الجديدة في البناء المسرحي. من هذه الأساليب الجديدة ((يتطور في المسرحية تطورا ضعيفا خط الحدث والحبكة في المشاهد الأولى، تسود فيها الخلفية البيئوية والمشاهد الوصفية. الأحداث والحبكة تتطور في الفصلين الثالث والرابع لاغير محاذاة لنمو الدرامية فيهما. الخلفية البيئوية تتكشف بصورة واسعة، رتيبة في إطار التشابكات ((الحياتية)) الخاصة، وتقاطعات التصرفات الحركات، المواضيع الكلامية اليومية والأشكال النطقية اليومية الطبيعية الواضحة. غلبة الخلفية البيئوية في الفصول الأولى عند وضع أسس ملاحظات الميزانسين بوظائفها البيئوية تسبغ وتيرة بطيئة للغاية على تطور الحدث)).

بنية ((شيطان الغابة)) تجربة في تجاوز قوانين الدراما الحياتية التي تحولت إلى قوانين تقليدية نمطية، إلى أشكال شرطية. الموضوع البيئوي في المسرحية، الجانب الحياتي البسيط كل البساطة، التخلي عن ((الحدث)) الدرامي المألوف يقود تشيخوف إلى أساليب جديدة في التعبير عن الخطوط الدرامية في المسرحية. يلجأ تشيخوف بدلا عن الحدث المسرحي الواضح، الكشف الدينامي عن الأحداث والحبكة، إلى عرض العلاقات اليومية البيئوية على خشبة المسرح مع ضعف خط الأحداث والحبكة ؛ أضف إلى ذلك أن المعاناة الدرامية لشخصياته واللحظات الدرامية القصوى في المسرحية تتكشف في الحديث العاطفي الجلي المتوتر أو في الحديث الغنائي. من الخصائص المميزة في المسرحية استخدام ((الوقفات التي تساعد على التعبير عن ((المزاج)) الغنائي في المسرحية، تعمل على بطء مسار ((الحدث)) فيها)).

العناية بالخلفية البيئوية تشمل المسرحية كلها، تضعف في الأماكن الدرامية الحادة لاغير. تبدو هذه الخلفية بصورة واسعة في الفصول الأولى ؛ الخلفية البيئوية هنا تؤدي دور العقدة في الأحداث والحبكة، تعلّل إمكانية تصرفات الشخصيات. الوصف المفصل للخلفية البيئوية إدخال مجموعة من المواضيع الصغيرة البيئوية والكلامية، التداعيات الغنائية الثانوية الكثيرة، تصوير الحقائق اليومية تصويرا واضحا دون استخدامها في حركة الأحداث والحبكة، تدل على تطور الحدث تطورا بطيئا، وتضعف من خط حبكة المسرحية كلها : من هنا توافر أسلوب الكاتب ((القصصي)) أكثر من الأسلوب ((الدرامي))، في كل تلك الأماكن التي تسود فيها الخلفية البيئوية ويدخل ما يناسبها بصورة واسعة من الميزانسين البيئوي والملاحظات الإيمائية. ((تفتقر المسرحية إلى تشعب الأحداث تشعبا غنيا. لا توجد لحظات دينامية جلية في بناء حبكة المسرحية باستثناء نقاط الذروة في الفصل الثالث، لا يوجد خط متعرج للأحداث يقود إلى حتمية إغلاق دائرة الشخصيات في نهاية المسرحية. شخصيات المسرحية نمطية في تصرفاتها وحركتها، عوامل أفعالها مخفية في دواخلها وحدها وفي أمزجتها العاطفية الانفعالية. حركة المسرحية لا تنبني على أساس مجرى الأحداث المعقد، وإنما تنقل إلى ((داخل)) شخصيات الدراما.)). تفسر المسرحية على أنها سيكولوجية ب ((انفعالات)) و ((معاناة)) داخلية عابرة. على هذا الأساس لاتنتج درامية الشخصيات والمواقف من وضعية الأحداث الحتمية قبل بدء المسرحية، لهذا لاتتكشف الدرامية في مسار تطورها قدر ما تنتج من انفعالات الشخصيات المتوترة، من طرق الكشف التعبيري عنها. يلجأ المؤلف وهو يبني الخط الدينامي في المسرحية إلى أشكال واضحة، جلية مع النمو الدرامي المتصاعد وتعميق الصراعات. من هنا تجيء الصفات الميلودرامية في بعض أماكن المسرحية، التي تتوقف على توتر العواطف والانفعالات لبعض الشخصيات وعكسها في أشكال تعبيرية واضحة.

يرى الباحث بالوخاتي الميلودرامية في مسرحيات تشيخوف ((إيفانوف))، ((تاتيانا ريبينا)) وفي ((شيطان الغابة)). تشيخوف لايتخلى عن الميلودرامية كأسلوب ((اللعب على المشاعر)) في مسرحيته ((شيطان الغابة)). بيد أن تشيخوف هنا يجد الغنائية التي هي خطوة جديدة في مفهوم الميلودراما.

الغنائية كنظام الأشكال التعبيرية ترتب بصورة جديدة المادة السيكولوجية في الدراما. مبدأ الغنائية يسمح بتوزيع العناية بصورة استثنائية على شخصيات الدراما، وكشف ((المعاناة)) العاطفية الانفعالية التعبيرية. من هنا تكمن طرائق التجديد، في رأي الباحث، التي سعى إليها تشيخوف في مسرحية ((شيطان الغابة)) في ((إضعاف خطة الأحداث وحبكة المسرحية، التي تبدو ذات أهمية من الناحية الخارجية، تعميق ووضع خطة واضحة في الجانب السيكولوجي، عرض الشخصيات بوظائف ((المعاناة)) المستقلة في الدراما التي تكون الدراما نفسها. تجيء السيكولوجية في المقام الأول، ((تظهر)) عواطف وانفعالات الشخصيات أسباب التصرفات

البشرية، حركاتهم ؛ حركة الشخصيات، ((نمو)) الشخصيات لايؤدي أدوارا جوهرية : الشخصية الفنية يمكن أن تؤخذ ((جاهزة)) تتشكل من قبل. تتجاهل الدراما كل التقلبات الحبكية في ماضي الشخصيات، تتركز العناية على بعض لحظات نقاط الذروة التي تكشف ببساطة درجة توتر الانفعالات والعواطف، درامية الشخصيات. يمكن أن لا تحتوي الدراما على بداية، وتكتفي بمقدمة مسرحية بسيطة كل البساطة ولاتحتوي بالضرورة على نهاية إذ إنها لاتحشد تصرفات وسلوكات شخصياتها من أجل التطور ((المسرحي))، من أجل خطة حبكتها، إنها لاتخلق الحل المحتوم في مسار ((النهايات))، في الحبكة والأحداث. إن مهمة الدراما في هذا المجال : كشف الحالات النفسية لمجموعة من الشخصيات، أساليب الكشف عن الانفعالات في شكل تعبيري كلامي فعلي يؤكد درامية الشخصيات، مصادرها البيئوية ونتائجها.

-٣-

يرى بالوخاتي أنّ المسرح الروسي في التسعينيات من القرن الماضي قد أخذ يعيش حياة جديدة، يتعزز الأسلوب الطبيعي في العرض المسرحي. يدخل إبسن الحياة المسرحية، تقدم مسرحيات جاوبتمان على خشبات المسرح الروسي، ويتطلع رجال المسرح إلى ميترلينك وأعمال الرمزيين الأوائل. تشيخوف في هذه الفترة أخذ يتابع متابعة دقيقة واعية نمو وتطور جماليات المسرح الجديدة، يحدد عن وعي علاقاته بالتأليف المسرحي والمسرح.

في منتصف التسعينيات تحت تأثير الكتاب المسرحيين الآخرين أخذت الصيغة الواقعية السيكولوجية في التأليف المسرحي، التي قدمها تشيخوف إلى المسرح في نهاية الثمانينيات، تتشكل في صورة محددة دقيقة أكثر مما كانت عليه.

تشيخوف في مسرحية ((النورس)) يقدم دراما سيكولوجية معقدة تقوم على أساس الخلفية البيئوية، على أساس تجديد الأساليب المسرحية واللغوية. هذا التجديد يتناول وسائل عرض ((الحياة)) على خشبة المسرح، ووسائل التعبير المسرحي عن ظروف الحياة، ووسائل التعبير عن المحتوى السيكولوجي لشخصيات العمل المسرحي.

يرى بالوخاتي أن الخصائص المسرحية الجديدة في ((النورس)) تكمن في :

- أحداث وحبكة بسيطة كل البساطة، خطة مسرحية، تشارك كل العناصر ولو في صورة خفية في هذه العلاقة أو تلك في حركة المسرحية.
- حبكة المسرحية وخطوط القوة الدرامية تتكشف على أساس خلفية بيئوية بكل تفاصيلها.
- عرض صفات شخصيات المسرحية بصورة شحيحة بعلاماتها الذاتية المحددة ونوعيتها الداخلية.
- ينعكس الخط الدرامي بوسائل متعددة تكشف المحتوى السيكولوجي لشخصيات المسرحية.

- استخدام الوصف الذي يقوم المؤلف به في تحديد شخصياته، وصف الشخصيات نفسها، وسائل اللغة التعبيرية، الحوار، طريقة النّطق، الإيماءات، الأداء المعبر للوقفات، الاستخدام الواضح للتفاصيل ((الحياتية))، الحركات الشحيحة الضرورية ((المميزة)) للبناء السيكولوجي لهذه الشخصية أو تلك.
- تتطابق النوعية الغنائية لا الدرامية مع وصف الشخصيات نفسها وصفا سلبيا ضعيفا لا إيجابيا حيويا.

على هذا الأساس يرى بالوخاتي أن حبكة وأحداث المسرحية الكامنة في مسرحية ((النورس)) تحتوي على كل خصائص الدرامية الحادة. درامية معاناة الشخصيات، درامية المواقف تقوم على أساس عدم حلّ العلاقات المتبادلة بين الشخصيات في مسار المسرحية، أي عدم فضّ هذه العلاقات.

يبني تشيخوف مسرحيته على أساس انفعالي عاطفي متميز ومعبر، على أساس كشف انفعالات وعواطف الشخصيات، يتجنب إدخال اللحظات الدرامية العنيفة ذات التأثير الخارجي، في مجرى الحبكة والأحداث. لايوجد في المسرحية تطور حب تريجورين نحو نينا، ولا توجد لحظات معينة من مصير نينا الدرامي ؛ لاتوجد على خشبة المسرح محاولة تريبليف الأولى في قتل نفسه، ولا توجد عملية الانتحار النهائية التي قام بها تريبليف.

لا تنبني المسرحية على أساس تشعب الحبكة والأحداث تشعبا معقدا، وإنما تقوم على عرض الشخصيات الفنية بمعاناتها في لحظات درامية جلية. تمضي نهاية الفصول في وتيرة بطيئة على أساس الوقفات واللون الغنائي.

وصف الشخصيات نفسها وصفا سلبيا، غلبة هذا الوصف على الأماكن الدرامية يسبغ على أسلوب المسرحية التعبيري الصفة الغنائية إذ في إطار هذه الغنائية تتكشف الخطوط الدرامية الواضحة في الشخصيات الرئيسة. مهمة المسرحية البيئوية تحصر مجرى الحوادث والحبكة في ظروف الحياة ((العادية)) لدائرة ضيقة من المثقفين، حيث يولي الكاتب في مسار المسرحية اللاحق الظروف البيئوية اليومية أهمية بالغة : الظروف البيئوية اليومية تحدد تماسك أجزاء الفصل، تعلل تناوب المواضيع، تقيم نقاط استناد من أجل حركة الحوار، تشكل صفات الشخصيات، الحديث والأفعال.

-٤-

مسرحية ((الخال فانيا)) تكشف العلاقات الحياتية المتبادلة، النظام البيئوي القائم لدائرة ضيقة من المثقفين ليس إلا. هذه المسرحية لاترى مهمتها في الإحاطة بالحياة الروسية من جميع الجوانب، لاتصور أوضاع الفئات الاجتماعية الأخرى في ذلك الوقت. على أن المؤلف في حديث أستروف مع يلينا أندرييفنا في ((الفصل الثالث)) يلقي الضوء على نظام الواقع الاجتماعي البيئوي في منتصف التسعينيات.

يورد بالوخاتي تقويمات النقاد الذين عاصروا الكاتب، الذين يحددون هذه المسرحية ((الخال فانيا)) على أنها ((حياة بدون أبطال))، حياة تعيسة ((مملة)) كئيبة لا غاية لها ولا معنى. إنها ((دراما الحياة اليومية)) تترك ((انطباعا عميقا عن الحقيقة الحياتية غير المنمقة)). يقدم تشيخوف في هذه المسرحية في وضوح نادر عمق الحياة اليومية الكئيبة. بيد أن ملاحظات النقاد المعاصرين قد دارت حول موضوع غياب ((الحدث))، غياب ((الصراع)). في ((مسرحية ((الخال فانيا))، عدم بلوغ النهاية ((اللانهاية)) هي فكرة المسرحية، وفي الوقت نفسه شكل التجربة التشيخوفية الإبداعية)). يرى ناقد آخر ((أن ((الخال فانيا)) تمتاز بأن أبطالها لايملكون إرادة، لا يملكون أهدافا، لايعرفون هل تكون الظروف ملائمة لهم أم لا، وكيف ستكون تصرفاتهم الخاصة في اللحظة القادمة. إنهم ((مفعول به))... هنا وحدة الحدث تستبدل بوحدة المزاج.)). يقوّم النقاد المعاصرون لتشيخوف الجانب البيئوي في المسرحية على أنه ((تصوير الحياة اليومية الإنسانية العادية، بشخصيات عادية، وحقائق عادية))، لايعرض ظواهر استثنائية أو صورا فنية استثنائية. ((المؤلف يصور من الطبيعة، إنه موضوعي إلى درجة يمكن أن نطمح إليها، في مسرحيته لا ((يودع)) أفكارا ما ولا اتجاهات ما مطلقا يجب أن تستقر في رؤوسنا كالمسمار وتشكل نتائج نهائية. في ((الخال فانيا)) لايوجد أبطال ولا بطلات، يقوم بالفعل أناس عاديون للغاية وفعلهم أيضا عادي للغاية. وأنتم تشعرون بأنه لايوجد هنا ولو شخصية واحدة منمقة، وأن المؤلف لا يجبرهم على أن يبدوا افضل او أسوأ مما هم عليه في حقيقة الأمر، وكما رآهم في الواقع)). ((الكلمة الجديدة)) التي انطلقت على خشبة المسرح في ((الخال فانيا)) يحددها ناقد آخر على أنها ((الرمزية الشاعرية)). ((وحدة الحدث)) تستبدل في المسرحية ب ((وحدة المزاج)) الذي يتخلل المسرحية كلها.

((مسر حية تشيخوف دراما غرامية عاطفية، دراما الإنسان المريض المعاصر، الإنسان المعاصر مريض، مريض أخلاقيا لأنه يريد أن يعيش ولا يجد ما يعيش عليه...)). بيد أن هذه الدراما العاطفية التشيخوفية تتحول إلى دراما اجتماعية.

-٥-

يرى بالوخاتي أنّ أسلوب تشيخوف المسرحي قد أخذ يتحدد في منتصف التسعينيات على أساس تلك الصفات والملامح الفنية التي انعكست في ((الخال فانيا)). لقد أخذت هذه الخصائص الفنية، هذه الصفات والملامح تتحدد في صورة دقيقة محددة في ((الشقيقات الثلاث)). خصائص تشيخوف الفنية التي تبدو في هذه المسرحية تتحدد فيما يلي :

- وضع أسس وسائل الكتابة التعبيرية في جوانب المسرحية الواقعية السيكولوجية، حيث تعرض ((مشاهد)) معينة، مشاهد من تيار الحياة العام، لا أحداث مسرحية مفعمة، لا درامات حياتية متينة.

- ملء هذه الجوانب الواقعية السيكولوجية بالحوادث الغنائية، بالأحاديث الغنائية، بالملاحظات على أساس إضعاف الخطوط الدرامية للأحداث والحبكة، الشيء الذي أدى إلى قيام الدراما الغنائية الشكل المسرحي الجديد في المسرح.
- إنشاء دراما داخل هذا الشكل المسرحي الجديد على أساس واقعي عميق،دراما من دون ((بطل))، دراما جماعية واجتماعية، يرتبط فيها الذاتي بما هو اجتماعي، تقوم على أساس الكشف الكامل عن ظروف الحياة في واقع اجتماعي معين.
- التخلي عن أشكال الحوار ((المفتوح)) المألوفة القائمة على أساس الوصف المباشر لمعاناة الشخصيات، إبدال هذه الأشكال بالتعبير الخفي عن ماوراء السطور، عن تيار ((الأعماق))، تيار الدرامات الخاصة بكل شخصية من شخصيات المسرحية.

-٦-

موضوع مسرحية ((بستان الكرز)) في رأي هذا الباحث ((ليس جديدا في تجربة تشيخوف الإبداعية، يتخلل هذا الموضوع إلى حد كبير هذه التجربة كلها...)). تشيخوف في أول عمل مسرحي وفي تجربته الأدبية الأولى، مسرحية ((جيل بلا آباء))، يعمد إلى محاولة تصوير عملية انهيار طبقة النبلاء التي بدأت في سنوات الثمانينيات. يقدم تشيخوف بعد ذلك في عديد من أقاصيصه وقصصه عملية هذا الانهيار، انهيار عشّ النبلاء، كما يكشف الطبقة البرجوازية. من هذه الأعمال : ((المبارزة))، ((الجاران))، ((مملكة النساء))، ((في الضيعة))، ((ثلاث سنوات))، ((حياتي))، ((في المنزل))، ((حادثة من التطبيق)).

بيد أن تشيخوف في ((بستان الكرز)) يعرض عملية انهيار طبقة النبلاء، يصور ممثلي هذه الطبقة المنهارة، يكشف في الوقت نفسه الفئات الاجتماعية الأخرى التي دخلت في الحياة الاجتماعية الفعالة. هذا الجديد في هذه المسرحية إظهار الآفاق الاجتماعية لمختلف الفئات أو لبعض الفئات يطلق عليه بالوخاتي ((التفاؤل الاجتماعي)). على هذا الأساس يحدد تشيخوف لأول مرة في تجربته الإبداعية داخل مسرحية ((بستان الكرز)) وفي قصة ((العروس)) التي كتبت في العام نفسه ١٩٠٣ م آفاقا اجتماعية واسعة.

تحليل البنية التركيبية لهذه المسرحية يسمح لنا بأن نكتشف الجانب الكوميدي الواضح فيها، نظام الأساليب الكوميدية الأصيلة. هذه الأساليب نراها في مجموعة كبيرة من الشخصيات الكوميدية (سيميونوف بيشيك، شارلوتا إيفانوفنا، يبيخودوف، دونياشا، ياشا، عابر سبيل، موظف البريد)، نراها في المواقف الكوميدية (لهذه الشخصيات نفسها، وكذلك جايف، لوباخين، تروفيموف، فيرس بصورة جزئية)، نراها في المشاهد والحوادث الكوميدية الهزلية (فارس) مشاهد يبيخودوف، شارلوتا إيفانوفنا (ألعاب بهلوانية)، بيشيك (تعاطي أقراص الدواء) وأحيانا لوباخين (خوفه من أن تضربه فاريا بالمظلة، ضرب فاريا لوباخين بالعصا)، تروفيموف (حذاء الجرموق).

الصوت الخفيف ((المرح)) في المسرحية تسانده أحاديث لوباخين وتروفيموف المتفائلة، أحاديث تروفيموف وآنيا المتفائلة ذات النفس العالي الواضح. أسلوب المسرحية الكوميدي يتحد بالمنحى الدرامي الكائن في انفعالات وعواطف بعض الشخصيات (رانيفسكايا وجايف)، وفي هذه الحركة المضادة للمواضيع الغنائية التي تقاطعها بصورة متنظمة المشاهد الكوميدية، يتحقق البناء الدرامي الأصيل للمسرحية، ذلك البناء الذي عمد تشيخوف إلى كشفه في تجربته ((في مضار التبغ)).

تشيخوف في هذه المسرحية يتخلى عن الشكلية، يرسم كل ملامح شخصياته المتعددة بتفاصيلها البيئوية الثانوية إذ تتساوى ملامح الشخصيات، صفاتها ((الإيجابية)) و((السلبية)) دون التأكيد على خصائص معينة أو على جانب واحد منها.

-٧-

يصل الباحث س. بالوخاتي بعد دراسة عميقة لمسرحيات تشيخوف إلى نتائج قيمة تضع بعض أسس الدراسات النقدية في فن تشيخوف المسرحي...

يرتبط فن تشيخوف المسرحي الذي يمتاز بالأفكار، بالمضمون الفني ارتباطا وثيقا بخصائص شكل مسرحياته. يسود في الفن المسرحي الواقعي قبل تشيخوف الشكل الدرامي البيئوي والسيكولوجي حيث يكون الطابع الغالب فيه عرض الجوانب الحياتية البيئوية في صفاتها تلك التي تبدو أكثر تميزا وجلاء، أو تتحدث عن معاناة، عن تصرفات ومصائر بعض الشخصيات في هذه الظروف البيئوية أو تلك. مصائر بعض الأفراد في صراعها مع الواقع الاجتماعي المحيط، الصراعات السيكولوجية والأخلاقية، الدرامات الخاصة مع إشارة ضعيفة إلى نموذجية، تكرار هذه الظاهرة في محيط اجتماعي وبيئوي متجانس هذه هي الحالات السائدة في ذلك النوع من الدراما.

على هذا الأساس لاتخرج الدراما عن إطار الصور الفنية السيكولوجية لشخصيات معينة، عن الخصائص البيئوية لمحيط ضيق في دائرة محدودة من الناس، أضف إلى ذلك يمكن أن تنمو عند الكتاب المسرحيين الكبار مثل أستروفسكي بعض الشخصيات الفنية لديهم التي تقوم على أساس سيكولوجي، إلى تعميمات اجتماعية كبيرة ؛ يسود عند الكتاب المسرحيين الصغار القالب المسرحي الجامد، أو الأسلوب الواقعي الهش البسيط الذي لايتجاوز تصوير الحياة اليومية العادية.

تشيخوف يختلف عن هؤلاء. المسرح عند تشيخوف قاعة جماهيرية تلقى فيها الكلمة القيمة، المسموعة الضرورية، لا الكلمة العابرة العرضية.

على هذا الأساس كان الشكل المسرحي عند تشيخوف ((الشكل الكبير)) في الفن الذي بحث عنه الكاتب سنوات كثيرة ولم يجده في الكتابات القصصية. وعادة مايرتبط بمفهوم ((الشكل الكبير)) التصور عن الرواية، عن ذلك النوع من الأعمال المفعمة بالمضامين القيمة التي تميز الحركة الفكرية لهذه الفئات الاجتماعية أو تلك في عصر معين. مسرحيات تشيخوف كانت هذا النوع من ((الروايات)) في تجربة الكاتب الإبداعية.

مادة مسرحيات تشيخوف متجانسة بصورة عامة : مختلف فئات المثقفين البرجوازيين الصغار، ممثلو الإقطاعيين النبلاء المنهارين، الدوائر الصناعية النامية.

بيد أن تشيخوف يقدّم على أساس هذه المادة الشحيحة نوعا ما لوحات فنية كبيرة، يعرض لنا مصائر المثقفين في ظروف اجتماعية سياسية من سنوات الثمانينيات التسعينيات.

لقد تمكن تشيخوف من ذلك بفضل طريقته الجديدة في التعامل مع المادة الفنية الدرامية. عادة ما يجعل الكتاب ((أبطال)) المسرحيات شخصية معينة أو مجموعة معينة من الناس، يقودون البناء الدرامي كله إلى الكشف الواضح عن هذه الشخصيات كصفات بشرية، كوحدات فردية متميزة ؛ الخلفية البيئوية تعمل على إبراز هذه الصفات البشرية الموضوعة بصورة جلية إبرازا جيدا لاغير.

المادة الرئيسة في الدراما التشيخوفية موضوع اجتماعي، لوحة عامة للحياة، وضع فئة اجتماعية معينة. شخصيات مسرحياته تعرض وتوضع في مستويات نرى من فوقها ومن خلالها رؤية جلية النظام الاجتماعي الذي أنجبهم.

تشيخوف يصور أناسا أحياء مأخوذين مباشرة من الواقع المحيط، لديه كل إنسان محدد بعاداته البيئوية الصغيرة الخاصة به، بوسائل التفكير الخاصة به، وأحاسيسه، بلغته الخاصة، خلف كل كلمة من كلماته يقف إنسان حي. على أساس مجموع هذه العلامات أو الصفات مسرحيات تشيخوف هي مسرحيات واقعية سيكولوجية.

على أن عرض الجوانب الخارجية للحياة والبيئة، كشف المحتوى الداخلي لشخصيات مسرحياته ليست هي المهمة الأساسية. إنّه يستخدم هذا وذاك من أجل الوصف العميق لأسس البيئة والمصادر الأولى لمعاناة الناس، صراعاتهم، صداماتهم.

ودائما ما يجعلنا نحسّ بذلك الجانب الفكري الذي قد يبدو ثانويا وفي الوقت نفسه أساسيا، جانب المسرحية الذي يعمق منها، يجعلها مسرحية ذات مضمون غني وقيم متعددة للغاية.

يحتاج تشيخوف إلى مادة البيئة والمعاناة كدافع إلى حركة الفكرة الأساسية في المسرحية لاغير.

يحرص تشيخوف في مسرحياته ((إيفانوف))، ((الخال فانيا))، ((بستان الكرز)) على أن يحدد الصورة الخارجية للإنسان الذي يعاصره والصورة الاجتماعية للواقع الذي يراه. تشيخوف يملأ المادة الواقعية في مسرحياته بهذه الخصائص الاجتماعية، يقودها إلى مركز واحد، ولهذا فإنّ مسرحياته السيكولوجية الواقعية هي في جوهر الأمر عبارة عن مسرحيات اجتماعية.

حرص تشيخوف على أن يجعل الدراما فكرية، مواصفات تعميمية في الحياة والواقع الذي يعايشه، في العصر كله، يقود الكاتب إلى أن ينشئ شكلا مسرحيا جديدا، إلى بناء الحدث الدرامي في أساليب جديدة.

تقف في مركز مسرحيات تشيخوف مصائر فئة اجتماعية متجانسة إلى حدّ ما، لا مصير شخصية معينة لاغير. الدراما التشيخوفية في نماذجها الأخيرة ((الخال فانيا))، ((الشقيقات

الثلاث))، ((بستان الكرز)) لا تحتوي على بطل واحد، وإنما تتشكل من مجموعة ((الحيوات)) الخاصة التي تمتلك ملامح بيئوية أو سيكولوجية متشابهة أو مختلفة، لكنها تتساوى في الأهمية من أجل تفسير الموضوع الرئيس في المسرحية. على هذا الأساس دراما تشيخوف ((بدون بطل)). يحرص تشيخوف على أن يقدم في مسرحيته مواصفات كل شخصية من شخصياته، على أن يعرض الروابط بين الناس على أساس ظروف اجتماعية بيئوية، بحيث ينتج عن مجموع هذه المواصفات الجماعية والعلاقات الإدراك الصائب لحياة فئة اجتماعية مهمة في عصر معين.

الأسباب الاجتماعية البيئوية العميقة، في مفهوم تشيخوف، تقود إلى نتائج متشابهة، إلى معاناة متشابهة لمجموعة من الشخصيات، الكاتب يعرض هذا الشيء نفسه في أعماله الفنية في أكمل وجه على أساس لوحة اجتماعية للعصر. أضف إلى ذلك أنّه لاتوجد في مسرحيات تشيخوف شخصيات رئيسة، الشخصيات كلها متكافئة، متساوية الحقوق إلى حد ما، كما لاتوجد شخصيات ذات صفات وملامح بارزة للغاية. إنّها شخصيات عادية يومية ((متوسطة))، شخصيات نموذجية في دائرتها.

يكمن في اختيار تشيخوف شخصيات مسرحياته مبدأ مسرحي آخر : يجب أن تكون الدراما صادقة إلى الحد الأقصى. كان على تشيخوف من أجل أن يقول الحقيقة، أن يدرس الحقيقة الداخلية والخارجية للإنسان : تكمن الحقيقة الداخلية في معرفة حركات الأرواح الدفينة، المعاناة العاطفية الغرامية، الأفكار الخفية معرفة كاملة ؛ الحقيقة الخارجية في القدرة على تلوين الكلمة، طريقة النطق، حركة الصفات البشرية والسلوك البشري، العثور في التفاصيل البيئوية البسيطة على الشيء الذي يحدد خصائصها، اتجاهاتها الحياتية.

اهتم تشيخوف خاصة بأنْ يكون أبطال مسرحياته شخصيات جديدة، متعددة الجوانب، أحاديثهم مميزة تتطابق مع صفاتها الداخلية العاطفية العميقة، تصرفاتها تعكس جوهر صفاتها الإنسانية المتغيرة في بعض جوانبها من الخارج. مسرحيات تشيخوف تحتوي على تصوير ((الظلال))، التفاوت الطفيف في الصفات البشرية، ذلك التفاوت الدقيق كل الدقة، تمتلك التصوير الدقيق للشخصيات كل الدقة، إنّه يوسع بصورة غير عادية من مجموع المشاعر الإنسانية البسيطة للغاية من أجل التعبير عنها في صورة فنية مسرحية وفي لغة مسرحية.

يتخلى تشيخوف في مسرحياته عن حبكة المسرحية المعقدة ((الاصطناعية))، عن خطة المسرحية المبهمة. حبكة جميع مسرحيات تشيخوف ((غير غنية المضمون)) إلى درجة كبيرة، خطة تصرفات الأبطال وسير الأحداث بسيطة كل البساطة. يفتقر مسار ((الأحداث)) إلى النقلات المفاجئة والمراحل الفعالة المؤثرة إلى حد ما. من هنا يلغي تشيخوف إمكانية كثرة الشروط المسرحية، يقرّب الحدث الدرامي من تناوب الظواهر البيئوية البسيطة للغاية.

تشيخوف يتخلى عن تطور ((الحدث)) الدرامي على أساس اختيار عناصر حبكة المسرحية، الذي يعتبر شرطا ضروريا لاجدال فيه في بناء أي عمل مسرحي. مسرحياته لاتحتوي على الحركة

الخارجية الواضحة المعبرة، ذلك أن تشيخوف يمدّ خطوط القوة في المسرحية إلى الداخل، تعرض هذه الخطوط في معاناة الشخصيات، في تصادمها، في صداماتها، في ارتفاع وازدياد عواطفها البديهية الخاصة التي لاتبرز في المسرحية بصورة كاملة. مسرحيات تشيخوف مؤثرة فعالة بصورة غير عادية، بديناميتها الداخلية، بتطورها العاطفي الانفعالي الداخلي، بحركتها الداخلية، الصفات الساكنة الخارجية لمسرحياته كأنما تعكس جمود وبطء وتاثر الحياة، حياة من دون ((أحداث)) وصدامات تراها العين، تعكس الجمود والبطء الذي هو من خصائص الحياة البيئوية الاقطاعية وحياة مثقفي المدن قبل الثورة.

يحتوي بناء المسرحيات التشيخوفية على أساس الدرامات الداخلية العاطفية الغرامية الخاصة بشخصيات المسرحية على نتيجة أخرى : وضع أسس الحديث والحوار المسرحي بحيث لايعكس حديث الشخصيات بصورة دائمة أو كاملة محتوى صفاتها البشرية بشكل عام، أو حتى الحالة الراهنة للشخصية المتكلمة، أفكارها وأحاسيسها الرئيسة. إلى جانب الحديث ((المفتوح))، إلى جانب الأقوال المباشرة في ما يقلق الشخصية، يمكن أن يكون الحديث ((المغلق))، عندما يكون الشيء الذي يتحدثون عنه لايطابق ذلك الشيء الذي يجب أن يتحدثوا عنه، عندما يتحدث الناس عن الشيء الذين لا يحسون به، والحديث ((غير المباشر)) عندما يتحدثون عن شيء ما، ويفكرون ويتحدثون ((حديثا داخليا)) في موضوع آخر. هذا الحوار بجانبه الآخر الذي لا يعبر عنه بالكلمات بصورة كاملة دائما ما يمثل في أحاديث الشخصيات، ((تيار الأعماق)) في المواضيع العاطفية يجعل الحديث في مسرحية تشيخوف معقدا للغاية.

عدم تكامل التعبير الخارجي عن الصفات الشخصية، الإيماءات الذاتية الفردية كإشارة إلى الحالة الداخلية للشخصية، الكلمة الشحيحة ((العرضية)) كمفتاح الحالة العاطفية الغرامية، كل هذا يسبغ على الصور الفنية في مسرحيات تشيخوف ملامح المدرسة التعبيرية، حيث تبدو غير ثابتة، متغيرة في اللحظة القادمة، فقط الخط المحوري للصورة الفنية كلها، تصرفاتها ((التي تتخلل)) مسار المسرحية كلها يسمح بأن نضمّ هذه الملامح الصغيرة للشخصية في شخصية فنية واحدة.

مسرحيات تشيخوف مبنية على أساس التطور العاطفي الانفعالي الداخلي. تشيخوف لا يحتاج إلى الأشكال الخارجية لما يجري خارج الحدث قدر مايحتاج إلى المعاناة العاطفية الانفعالية لشخصيات المسرحية، إلى الأشكال المتعددة للتعبير عن هذه المعاناة، يحتاج إلى إمكانية إخبار، إيحاء، توصيلها إلى المشاهد. من هنا يعدّ إدخال إشارات التوترات الانفعالية العاطفية : الحديث الانفعالي العاطفي الجلي المقدم في لحظات الاحتدام، النداءات المعينة، التأملات الغنائية أو الإجابات الغنائية كإشارة إلى التهيجات الداخلية العميقة التي لاتتكشف بصورة كاملة في الخارج، إدخال كل هذا في الحدث المسرحي يعدّ من الخصائص المميزة في البناء المسرحي التشيخوفي.

يضع تشيخوف أسس الوقفات في صورة واسعة متعددة الجوانب للغاية كإشارات إلى المعاناة الداخلية للشخصيات، كأسلوب ((القبض)) على هذه المشاعر من قبل المشاهد،

كوسيلة إلى إخبار المشاهد، كإحساس مباشر بـالعواطف والمشـاعر ((الفاعلـة)) في المسـرحية. يتقوى الجانب العاطفي الانفعالي في مسرحيات تشيخوف بأداء الأضواء والأصوات التي تقوم على أساس بيئوي، أحيانا طبيعي حاد، على أساس استخلاص مجموع الأضواء الحياتية. هـذه الخصائص كلها في البناء الدرامي التشيخوفي تقود إلى مفتاح موسيقي واحد. الشكل التعبـيري الموحد في المسرحيات ((يبني مزاج)) المشاهد على نمط انفعالي عاطفي واحـد، يسـمح لـه بـأن يرى معطيات الحياة الخارجية التي تجـري علـى خشـبة المسـرح. ويحـسّ إحساسـا مباشـرا ب ((روح))، ((موسيقى)) هذه الحياة التي عادة ماتكون كئيبة حزينة.

المادة الحياتية البيئوية التي تمرّ عبر تأملات، أحاسيس، مزاج المؤلـف تصبح مـادة غنائيـة، مـادة شاعرية في مسرحيات تشيخوف.

من هنا يمكن أن نؤكد أن تشيخوف أنشـأ أشـكالا مسـرحية أصيلـة مبتكـرة. دراما تشـيخوف بمجموع صفاتها الداخلية والخارجية معقدة بحيث يصعب أن نحدد شكلها. هي مـن حيـث اتجاهاتـها الفكرية المعنوية دراما اجتماعية، من حيث المادة والبناء، من حيث الكشـف عـن العلاقـات البيئويـة البسيطة على خشبة المسرح على أساس الخطوط الصعيفة للأحداث والحبكة يمكـن أن نحددهـا بأنـها دراما قصصية، غلبة الشكل التعبيري فيها يسمح لنا بأنْ نعدّها دراما غنائية.

الكتاب الثاني
فن تشيخوف الدرامي (٢)

-١-

يقف يرميلوف في هذا الكتاب عند مسرحية تشيخوف ((إيفانوف)). يرى أن ((إيفانوف)) تحتوي على خصائص الكاتب الفنية التي سنجدها في صورتها الكاملة في مسرحياته الأربع الكلاسيكية. هنا بداية هذه الخصائص، صورتها الأولى. من هذه الخصائص والأبعاد ((الحرص على الدقة الواقعية، البناء السيكولوجي العميق للصفات الإنسانية في تناقضها الحقيقي، التطلع إلى كشف درامية الحياة العادية المألوفة...)). ((إيفانوف)) تفتقر إلى ((الوحدة الفنية، إنّها تتطور في شكلين مختلفين : من جانب الدراما، من جانب آخر الفودوفيل)). تفتقر هذه المسرحية أيضا إلى ((غنائية ما وراء السطور، إلى تيار الأعماق)). يحدد يرميلوف ((تيار الأعماق)) على أنه ((عمق الحياة المخفي في كثير من الأحيان عن الأبطال، يفسر معاني كلماتهم وتصرفاتهم ووضعهم في الحياة، يفسر صفاتهم المتبادلة...)). هذا النوع من العمق التشيخوفي، تيار الأعماق ((لايوجد في مسرحية ((إيفانوف)))).

-٢-

تشيخوف، في رأي يرميلوف، يبدأ من مسرحية ((النورس)) كاتبا مسرحيا جريئا، مجددا يحمل إلى خشبة المسرح محتوى جديدا وأشكالا جديدة. في مسرحيات تشيخوف ((يمتزج الواقعي المباشر بالتعميمات الشاعرية الخفية)). امتزاج الواقعي الحياتي امتزاجا كاملا بما هو شاعري تعميمي يشهد على اختلاف تعميمات تشيخوف اختلافا مبدئيا عميقا عن الرمزيين الديكادانت. الواقعي الحياتي والرمز جانبان مختلفان عند الرمزيين. الواقعي عندهم إشارة لاغير إلى ماهو غيبي، إشارة خفية إلى ما يستحيل إدراكه. من هنا يستحيل عندهم امتزاج ماهو واقعي وماهو رمزي.

تشيخوف يختلف عن هؤلاء. تعميمات الكاتب الفنية تكشف المعنى الداخلي العميق لما هو واقعي، حياتي، اعتيادي. هذه التعميمات الفنية التشيخوفية تجبرنا على أن نحدق مليا في الواقع المحيط، أن نستمع إلى الحياة، إلى الناس بإمعان، أن نتعلم إدراك ورؤية أهمية، دلالة كل ما نهمله لأنه اعتيادي، مألوف، بسيط للغاية. في ((النورس)) نكاد نجد في كل صورة فنية امتزاج ماهو واقعي مباشر بما هو تعميمي شاعري. أبطال وبطلات هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات يبحثون بحثا شديدا حارا عن معنى الحياة. إنّهم يرفضون هذا النوع من ((السعادة)) التي تنحصر في حياتهم الخاصة الصغيرة، إنّهم يحلمون بالسعادة السامية... في خدمة الشعب، في خدمة الوطن.

مسرحيات تشيخوف قبل كتابة ((النورس)) تبدو أقل أهمية من أعماله القصصية. ((النورس)) تفتتح سلسلة كلاسيكية من الأعمال المسرحية التي تعبر عن المواضيع الأكثر عمقا، عن خصائص تجربة تشيخوف الإبداعية المهمة للغاية، تحتوي على طاقة جديدة، على تركيز شاعري نادر من نوعه بالمقارنة مع أعمال تشيخوف القصصية.

ولعل ((النورس)) أكثر أعمال تشيخوف ذاتية. هي العمل الكبير الوحيد المكرّس بصورة مباشرة لموضوع الفن. المؤلف فيها يتحدث عن أسراره الخاصة به، عن طريق الفنان الشاقّة، عن جوهر الموهبة الفنية، عن معاني السعادة الإنسانية. إنها مسرحية عن الحياة، عن الفن، عن المآثر. ينتصر في الفن ذلك القادر على اجتراح المآثر : مآثر الإرادة، الصبر، الثقة بالنصر، مآثر العمل، القادر على دراسة حقيقة الحياة دراسة جريئة، على الإثراء الدائم والكشف الدائم في روح الفنان. هذه مسرحية عن أن الفن هو قضية الحياة والموت، عن أن الموهبة لاتعني في نفسها أو تقريبا لا تعني وحدها أيّ شيء.

((النورس)) عمل من الأعمال الخالدة التي أنشأتها العبقرية الفنية، التي تؤكد الرغبة الإنسانية في الإبداع الحر، في السعادة، في الضياء، في نضال كل المعوقات، نضال كل ماهو قاتم، شاق، مريع. يتخلل هذه المسرحية التفاؤل التشيخوفي القاسي العصيب. التفاؤل في تذليل الصعوبات، تفاؤل القوة الحقة، التفاؤل الذي لايخفي رأسه تحت جناحيه خوف صعوبات الحياة، وإنما ينشرها في جرأة كي يحلق في مواجهة المعوقات كلها.

((النورس)) عمل أنيق، رشيق للغاية، أنشأته عبقرية تشيخوف المسرحية، إنها بسيطة ومعقدة كالحياة نفسها، موضوعها الأصيل الداخلي لا يتكشف أمامنا دفعة واحدة، مباشرة، مثلما لا نستطيع في الحياة نفسها أن ندرك دفعة واحدة تلك المواقف المعقدة، تلك الظروف المتناقضة المتشابكة فيما بينها، التي عادة ما نكون شاهدين عليها أو مشاركين فيها.

يعرض علينا المؤلف اختيار أشكال متنوعة، تفسيرات متعددة للمسرحية بصورة عامة ولكل نقلة من نقلاتها، لكل موضوع من موضوعاتها التي تدخل في هذه السمفونية. في ((النورس)) تقترن الدراما بالسخرية، إنها مليئة بالدهاء الحياتي الذي بفضله يمكن أن تبدو المسرحية أكثر فقرا وبساطة مما هي عليه في حقيقة الأمر.

يقول تشيخوف عن مسرحيته إنّ فيها ((كثيرا من الأحاديث عن الأدب، قليلا من الحركة، خمسة بود من الحب)).

في الواقع في المسرحية كثير من الحب. كلها حكايات عن الحب التعيس. وربما يبدو أنّ الحب التعيس هو الموضوع الرئيس في المسرحية. وربما بدا أن المؤلف نفسه يتفق مع هذا المفهوم. فهو كأنما يقدم لنا شكلا من أشكال تفسيرات المسرحية، مأخوذا من دفتر مذكرات تريجورين الذي يكتب في هذه المذكرات ((موضوع من أجل قصة قصيرة)) ذلك الموضوع الذي خطر له بعد أن قتل تريبليف

نورسا ووضعه بالقرب من قدمي نينا زاريتشنايا. تريجورين يخبر نينا بالموضوع الذي خطر له على باله ((على شاطئ بحيرة تعيش فتاة منذ الطفولة مثلك أنت، تحبّ البحيرة كالنورس، سعيدة وحرة كالنورس، لكن فجأة يجيء شخص، يراها وبسبب الفراغ يقتلها مثل هذا النورس !)).

ربما بدا أنّ هذا هو محتوى المسرحية نفسها. بيد أن حكاية ((النورس الذي أطلق عليه النار)) موضوع من أجل ((قصة قصيرة)) عند تريجورين لاغير، لا موضوع من أجل مسرحية تشيخوف الكبيرة. هذا الموضوع موجود في المسرحية كاحتمال لاغير يدحض في مسار المسرحية.

في ((النورس)) تتشابك في صورة معقدة، متعددة الجوانب أشكال وأنواع الأحداث المرنة، المتناقضة، المختلفة المناحي، الواحد ينتقل إلى الآخر مثلما يحدث ذلك في الحياة نفسها. كل ما يجري في المسرحية يمتلك نواحي متعددة كثيرة، جوانب، ظلالا تبدو في هذا الشكل أو ذاك، بهذه الدلالة أو تلك.

يرتبط بصورة تريبليف الفنية موضوع من المواضيع الجذرية في كل تجربة تشيخوف الإبداعية : التناقض بين القوة، مدى الحلم وضعف الحالمين، عدم قدرتهم على النضال لتحقيق هذه الأحلام.

تشيخوف يتعاطف مع تريبليف من دون شك، ربما بعمق كما يتعاطف مع أشقائه، وكل إخوانه في الفنّ، مع كل أصحاب المواهب. بيد أنّ تشيخوف الذي مرّ عبر طريق صعب للغاية في صراعه من أجل الإبداع، لايستطيع أن يصفح عن الضعف. لم يغفر هذا الضعف لإخوانه، لم يغفر هذا الضعف لأبطاله المحببين إلى نفسه، لا يغفر هذا الضعف لأحد ما مطلقا.

هناك في أفكار تريبليف عن ((الأشكال الجديدة)) الشيء الكثير الذي لا يختلف معه تشيخوف، وحتى ما يتفق معه.

وقد يبدو غريبا أن تشيخوف على لسان تريبليف يدين المسرحية التي تصور الناس العاديين وهم ((يأكلون، يشربون، يحبون، يسيرون، يرتدون ستراتهم))، إذ إن تشيخوف يصور الشيء نفسه في مسرحياته. تشيخوف نفسه يرى أن على المسرحيات أن تصور ((الحياة كما هي، والناس كما هم)). الناس في الحياة لايطلقون النار على أنفسهم، لا ينتحرون، لا يعترف الواحد منهم للآخر بحبّه في كل لحظة. إنّهم يأكلون، يشربون، يداعبون بعضهم بعضا، يتحدثون بتفاهات. لهذا يجب أن نرى هذا الشيء نفسه على خشبة المسرح. يجب أن نكتب مسرحية فيها الناس يذهبون ويأتون، يتغذون، يتحدثون عن الطقس، يلعبون الورق... ليكن كل شيء على خشبة المسرح معقدا وبسيطا كما في الحياة. الناس يتغذون، يتغذون لا غير وفي هذا الوقت تتشكل سعادتهم وتتحطم حيواتهم.

نستنتج من أفكار تشيخوف هذه أنّه يريد أن تعرض على خشبة المسرح الحياة العادية المألوفة الناس وهم ((يأكلون، يشربون، يحبّون، يسيرون، يرتدون ستراتهم)). إذن لماذا يعترض الكاتب على لسان تريبليف على ذلك ؟ ! هنا لايوجد تناقض.

يرى تشيخوف أن على المسرح أن يصور الحياة المألوفة العادية اليومية للناس العاديين بحيث يتألق هذا العادي الحياتي المألوف بنور الشعر الداخلي على أساس موضوع كبير، حيث يبدو إلى جانب الواقعي المباشر تيار الأعماق أيضا. يجب على المسرح أن يتمكن من أن يرى في ذلك الشيء البيئوي الحياتي الذي يصوره الفنان، التعميمات الفلسفية الشاعرية ذات الدلالة العميقة الواسعة.

رغبة تريبليف في أن يخرج عن المسرح الطبيعي إلى مسرح التعميمات الشاعرية الواسعة الأبعاد لا يمكن ألا تحظى بتعاطف تشيخوف. بيد أن الرمز الذي يفكر فيه تريبليف يخرج عن الحياة الواقعية، بينما ((رمزية)) تشيخوف واقعية بصورة عميقة. على هذا الأساس تعاطف تشيخوف مع بحث تريبليف عن الجديد لايمضي أبعد من تلك الخصائص المعروفة التي عندها يبدأ خلاف المؤلف الجذري مع شخصياته.

تشيخوف في الفصل الأول على لسان الطبيب دورن يحدد في وضوح جوهر تعاطفه مع رغبة تريبليف في البحث عن الجديد في الفن، ويحذر في الوقت نفسه من انحراف الفنان في الطريق، من انحراف مهمات الفن، ذلك الذي أدى فيما بعد إلى موت تريبليف. ((لقد أخذت موضوعا من مجال الأفكار المجردة، وهذا هو المفروض، لانّ العمل الأدبي ينبغي حتما أن يعبر عن فكرة كبيرة. الشيء الجاد وحده هو الرائع.)). بعد هذا تأتي ((لكن)) المهمة للغاية : ((ينبغي أن تكون في العمل الفني فكرة واضحة محددة. عليك أن تعرف لأي غرض تكتب، وإلا فلو سرت في هذا الدرب الجميل دون هدف محدد، فسوف تختلّ وتقضي عليك موهبتك.)).

مصيبة تريبليف تكمن في أنّه لا يملك فكرة كبيرة محددة واضحة، ليست لديه أهداف يمكن أن تلهمه. بحثه عن الجديد لا يرتبط بالبحث عن الأفكار العامة، لا يكترث بقضايا المفاهيم الفكرية، ب ((القضايا الملعونة)) التي تقدمها الحياة، يعيش بعيدا عن الواقع في عالمه الصغير المغلق.

تلتقي كلمات دورن عن تريبليف في الفصل الرابع مع أفكاره في الفصل الأول. بيد أن كلمات دورن هنا في النهاية، لاتبدو تحذيرا من الخطر المحدق، وإنما تقدم نتيجة حزينة. تريبليف ظل كما كان عليه في الفصل الأول، لايمضي إلى الأمام : ((إنّه يفكر بالصور الفنية وقصصه زاهية ساطعة، وأنا أحسّ بها بقوة. المؤسف فقط أنّه ليس لديه مهام محددة. إنّه يترك انطباعا في النفس، ولا شيء أكثر، وبالانطباع لن تمضي بعيدا.)).

كثير مما هو ذاتي شخصي يربط تشيخوف بأفكار تريجورين الأدبية. يتضح هذا بصورة خاصة في تلك الكلمات التراجيدية التي يجيب بها تريجورين عن دهشات نينا الطفلية، عن انبهارها أمام نجاحه ومجده. وليس هناك أدنى شك في ان اعترافات تريجورين المريرة تعبر عن مشاعر تشيخوف نفسه. إذ تنطلق من جديد مواضيع تشيخوف المعروفة ؛ تأملاته في واجب

الفنان الذي ينبغي عليه أن يجيب عن سؤال القارئ ! ما العمل ؟ على الفنان أن يحبّ وطنه وشعبه، أن يساعد في حلّ قضايا الواقع الجذرية، أن يمضي مع الحياة، مع العلم الطليعي، مع الأفكار الاجتماعية التقدمية، أن يقدر على التقاط الشيء الأهم في عصره، ألا يتأخّر عن العصر.

وهناك كثير من الأفكار يضعها المؤلف على لسان تريجورين، ومن المعروف أن تريجورين ليس تشيخوف طبق الأصل، تشيخوف في شخص تريجورين يعزل نفسه، يجسد الشيء الذي يمكن أن يهدد موهبته.

ولعل أسباب الحب الكثير في ((النورس)) تكمن في ذلك الحب الذي بدا من الممكن أن يتغلغل في حياة تشيخوف نفسه في تلك الفترة.

المنظر الطبيعي عند تشيخوف غنائي. غنائية المنظر الطبيعي التشيخوفي اجتماعية بصورة عميقة. جمال الطبيعة هنا لا يذل الإنسان، وإنما يرفع الطبيعة إلى ذلك الجمال الذي يجب أن يتأصل هنا على هذه الأرض الرائعة، في الحياة الإنسانية الحقة، جمال الطبيعة هو تذكير أبدي بعدم الكمال، بعدم عدالة الواقع الاجتماعي، بضرورة بناء حياة أخرى رائعة. في هذا العمق الفريد من نوعه تكمن أهمية المناظر الطبيعية التشيخوفية العميقة.

تشيخوف يسخر من التناقض القائم بين الإنسان والطبيعة الموجه إلى إذلال الإنسان، يرى في هذا الأسلوب التقليدي العتيق ابتذالا، لهذا يضع هذا التناقض على لسان الشخصيات المبتذلة التافهة.

في مسرحيات تشيخوف تمرّ أمامنا تواريخ الحيوات الإنسانية ماضي، حاضر، مستقبل الأبطال، تطور مصائرهم وصفاتهم، تمضي أمامنا في وضوح كما يحدث ذلك في العمل الروائي.

-٣-

تشيخوف في عنوان مسرحية ((الخال فانيا)) كأنما يشير إلى عادية، يومية، مألوفية أبطاله ومعاناتهم.

موضوع الكشف عن عدم جدوى خدمة ((الأصنام)) الشخصيات ((المختارة)) عن عقم ذلك، هذا الموضوع التشيخوفي الدائم يعبر عن نفسه تعبيرا قويا في ((الخال فانيا)).

يبدأ الموضوع الرئيس في المسرحية موضوع الجمال وتفسخه بالانتشار مباشرة، تقريبا منذ أستروف ومارينا، في جواب المربية عن سؤال أستروف، هل تغير كثيرا بعد مرور أحد عشر عاما.

الحزن على انهيار الجمال، جمال الحياة الفكرة الرئيسة في المسرحية يبدأ بالتطور منذ ظهور أستروف الأول على خشبة المسرح. في الفصل الأول يعرض الكاتب الموضوع الرئيس وبواعث كل شخصية من شخصيات المسرحية، يشير إلى كل صراعات المسرحية التي تصل في الفصل الثالث إلى الذروة.

تمتلك الأحاديث عن الطقس أهمية خفية عند تشيخوف. يتطور الفصل الثاني على خلفية الرعد. إنّه يلوّن كل كلمات، كل معاناة الأبطال في هذا الفصل المفعم بصورة مكثفة بالاضطرابات والاعترافات الدرامية. الإعياء الذي يحدث قبل الرعد في بداية الفصل الثاني يبدو في كل شيء.

يرى يرميلوف أن الأحداث في مسرحيات تشيخوف عبارة عن نقلات دقيقة كل الدقة لاتكاد تلحظ، عندما يبدو أن شيئا لا يحدث، كل شيء يظلّ كما كان عليه، وفي حقيقة الأمر، يصبح الناس غير ما كانوا وحياتهم غير ما كانت عليه.

في ((الخال فانيا)) تبدو حركة المسرحية الداخلية عبارة عن حركة التغيرات الخفية الطفيفة عند الأبطال فوينيتسكي، سونيا، أستروف. تتغير علاقاتهم بالحياة، بأنفسهم. يحدث في كل هذه الحالات الثلاث ضياع : ضياع الأمل، ضياع الإلهام ؛ شعر الحياة... يؤدي دورا حاسما في كل هذه التغيرات، في كل هذا الضياع ((اقتحام)) يلينا أندرييفنا. يتضح أنّه ترتبط في صورتها الفنية بالذات حركة المسرحية الداخلية، حركة الموضوع الرئيس، حركة الحوادث. يتكشف أن يلينا أندرييفنا بالذات هي المصدر المحرك للأحداث في المسرحية. ترتبط هنا الأحداث كلها بشخصيتها في هذه الصورة أو تلك. شخصية يلينا أندرييفنا بالذات هي حلقة الوصل بين مركزي المسرحية، تلك النقطة التي يتقاطع عندها خطّا فوينيتسكي وأستروف.

عدم قدرة أبطال مسرحيات تشيخوف على الفعل يحتوي على معنى عميق. أبطال تشيخوف بمن فيهم المحببون كثيرا إلى المؤلف، القريبون منه كل القرب لا يمتلكون قوى هجومية في علاقاتهم بالواقع الذي يسحقهم. تشيخوف يحلم لا غير ببطل آخر قادر على الهجوم الحاسم على الواقع المبتذل من أجل الحلم بمستقبل رائع.

سلبية أبطال تشيخوف تنعكس على وضعهم في مسار الأحداث، ليس هم الذين يحركون الأحداث والحبكة، إنما، إن جاز لنا القول، الأحداث هي التي تحركهم. من هنا يرتبط تطور الحدث في ((الخال فانيا)) بأكثر الشخصيات سلبية، بأقلهم قدرة على الفعل. الشخصية العرضية تؤدي، على الرغم من إرادتها، دورا مركزيا في حدث المسرحية.

يستخدم تشيخوف في مسرحياته عنصر الموسيقى استخداما واسعا. الموسيقى عند تشيخوف لاتأتي من الخارج، وإنما تتولد في أعماق النص نفسه، في انفعالات الأبطال، تصبح معادلا لتلك الانفعالات، جزءا عضويا في النصّ نفسه. الموسيقى عند تشيخوف هي معاناة الأبطال، تلك المعاناة التي لا يعبر عنها بالكلمة.

موسيقى تشيخوف، هي موسيقى ما وراء السطور، أي عمق النصّ، جوهر النصّ الخفيّ، المعنى الداخلي لكلمات، أفكار، أحاسيس الشخصيات... الموسيقى التي لا تنطلق في نهاية الفصل الثاني من مسرحية ((الخال فانيا)) هي عنصر هام في تطور الحدث، في حركة المسرحية.

الموسيقى التي يجب أن تدوي في الفصل الثاني هي عند يلينا أندرييفنا بكاء الحياة الحمقاء التي عاشتها مع ذلك العجوز الأناني المدلل، هي شوق إلى السعادة التي تحتضر. الموسيقى عند سونيا هي التي تصدح في داخلها، التي يجب أن تملأ العالم من حولها، إنّها موسيقى الأمل، الشباب، النصر. وهما الاثنتان تستمعان إلى موسيقى إنسان مدهش مشرق!

الرغبة في الموسيقى هكذا يمكن أن نطلق على نهاية الفصل الثاني. انتظار الموسيقى يتملك الجميع، مثلما ينتظر الناس المطر في وقت الجفاف.

الموسيقى هنا ضرورية كنتيجة، كخاتمة، حلّ لكل ما تراكم هنا في جوّ الرعد هذا حيث يشعر الناس بالكآبة، يشتاقون إلى الحياة التي احتضرت، ينتظرون الرد على رغبتهم في السعادة.

منع سيريبرياكوف الموسيقى هو منع السعادة، منع الشبان، منع الحياة. سيريبرياكوف هو خائف موسيقى الحياة.

((ممنوع)) ! الرد الذي حملته سونيا من سيريبرياكوف بعد أن دخلت إليه تطلب أن تعزف الموسيقى. ((ممنوع)) هذه هي كلمة مركزية ترتبط بحلم سونيا في السعادة، بكآبة يلينا أندرييفنا برغبة أستروف وتمرّد الخال فانيا.

الموسيقى الداخلية العميقة الطبيعية لهذه النهاية الموهوبة في الفصل الثاني من ((الخال فانيا)) لاتشبه تلك ((الموسيقية)) السطحية المبهرجة في تلك المسرحيات التي تبدو فيها الموسيقى ملحقا إضافيا إلى النصّ، وفي بعض الأحيان محاولة لتغطية فقر النصّ، لتغطية فقر الأفكار ومعاناة الشخصيات بإبداع آخر.

ولكن هل فعلا إن الموسيقى لم تنطلق في الفصل الثاني من ((الخال فانيا)) ؟ لتكن أنها لم تنطلق على خشبة المسرح. بيد أنّها صدحت داخل روح المشاهد في قوة كبيرة. لاتوجد موسيقى في نهاية الفصل الثاني من ((الخال فانيا))، لكن كل شيء ملوّن بأصباغها، إنّها تنطلق.

ومع هذا، هناك قانون فني عميق في أن الموسيقى لم تنطلق على خشبة المسرح. تشيخوف ينتقد أبطاله لأنّهم يخضعون في خنوع لهذا ((الممنوع)) الحياتي، لايناضلون من أجل الجمال، من أجل الموسيقى الحياتية. تدوي في المسرحية دعوات إلى عدم تقبل هذا ((الممنوع))، دعوة إلى التمرد، إلى الحرية.

الموسيقى في نهاية الفصل الثاني قد تبدو كما قلنا انفراجا، حلاّ، نتيجة. بينما لاينفرج، لا يحلّ أيّ شيء عند أبطال المسرحية، كل العقد تتشابك ولاتنحلّ. الرعد يمرّ خلف النوافذ، ينحلّ بمطر غزير منعش، لكن هنا في حدث المسرحية الرعد يستمرّ، يخيم على الجميع في أرواح الأبطال.

وهكذا ندخل في الفصل الثالث الذي يحلّ كل العقد، لكنّه وهو يحلها، لايخفّف، لايضيء مصائر الأبطال، وإنما يضع عليها حملا جديدا أكثر عبئا سيحملونه معهم مدى الحياة دون أي أمل في التخفيف هنا.

بنية الفصل الثالث تبدو مدهشة في تعقيدها وبساطتها. هنا كل شيء ينشدّ إلى اللحظة المركزية في هذا الفصل المركزي، وبالتالي، إلى اللحظة المركزية في المسرحية كلها : إلى الاجتماع الذي دعا إليه سيريبرياكوف. تبرز هذه الواقعة مباشرة أمامنا على أنها الحادثة الرئيسة في الفصل. تفتتح كلمات الخال فانيا الفصل : ((تفضل الهر بروفيسور بإبداء رغبته في أن نجتمع كلنا اليوم في هذه الغرفة في الساعة الواحدة. (يتطلع إلى الساعة) الواحدة إلا ربعا. يريد أن يطلع العالم على شيء ما)).

في هذه الربع الساعة التي تبقّت من الموعد المحدد للاجتماع بالبروفيسور تجري أحداث درامية كثيرة للغاية، حيث إن الناس وقت الاجتماع أصبحوا غير ما كانوا عليه قبل ربع ساعة من هذا الاجتماع. بدا أنّ هذه (الخمس عشرة دقيقة) تحتوي على دلالة استثنائية في مضمونها. كل ما يحدث في هذا الوقت القصير يهيئ، يقوي ذلك الانفجار الذي سوف يحدث.

على هذا الأساس الاجتماع بالبروفيسور يصبح بؤرة، مركزا، ملتقى كل خطوط المسرحية، كل المصائر، كل العقد الدرامية.

في الفصل الرابع يقف تشيخوف أمامنا فنان النقلات الموهوبة. الفصل كله يعطينا لوحة عن تحولات، انتقالات الأبطال من حالة حياتية معينة إلى أخرى، من جو سيكولوجي معين إلى آخر، تلك النقلات والتحولات التي تتمّ أو تحدث أمام أعيننا. أبطال المسرحية يدخلون في قطب حركة الحياة التي تبقّت لهم. الآمال الأخيرة في إمكانية انتظار شيء ما من الحياة قد انطفأت في الفصل الثالث، أحداث الفصل الثالث تبدو بعيدة لا لساعات وإنما لسنوات. هذا الشعور ببعد، بإقصاء كل ما أقلق، أجّج، أحرق الشعور، في الماضي البعيد، هذا الشيء يصل إليه الكاتب المسرحي تشيخوف بمهارة فنية فريدة من نوعها، يشكل المحتوى الداخلي في الفصل الأخير.

السيرورات السيكولوجية ذات المحتوى الشامل، الانتقال من حالة إلى أخرى تتمّ في وقت قصير للغاية، التشبع بالوقفات بصورة لا مثيل لها، غنى كل التفاصيل، أهمية كل المواد، تحول المواد المدهش كما يحدث مع كأس الفودكا الذي يتحول من إشارة إلى الوداع مع الماضي، إلى إشارة إلى الانصراف الكامل عن الماضي، مرونة ودقة كل النقلات، في هذا تكمن قدرة الزمن المسرحي المدهشة عند تشيخوف.

ومن الطريف هنا علاقة الفصل الأخير بتلك الحياة الماضية في هذه الضيعة، الحياة التي كانت خارج إطار المسرحية قبل الفصل الأول، قبل ((اقتحام)) حسابات سيريبرياكوف. حياة ((ماقبل الحكاية)). هذه الحياة دائما مانراها في مسرحيات تشيخوف في وضوح كامل كما لو أنّنا نراها على خشبة المسرح. هنا في الفصل الرابع كأنما تحدث عودة كاملة إلى الحياة التي عاشوها قبل وصول سيريبرياكوف إلى الضيعة. كأنما تحدث دورة كاملة. تظهر العودة إلى القديم.

ولو أنّنا أصغينا بإمعان إلى الموسيقى الخفية في ((الخال فانيا)) لعرفنا أنّ في المسرحية لايدوي الحزن، الكمد لاغير، وإنما نشيد الإبداع المشرق، الجمال الحق والحقيقة الأصيلة كذلك.

سوف نجد أن الأرض العزيزة تنتظر بشغف أن يبذل الناس فيها العبقرية المبدعة الخلاقة. سوف نسمع الهمس المتأمل في سعادة الصنوبرات الرشيقات، كما يحلم أستروف بهذا، سوف نسمع أغنية جمال المستقبل. إذ ترتفع في المسرحية صورة إنسان المستقبل الإنسان الذي يبدو كل شيء فيه جميلا، فوق قوى التحطيم الحالكة ((ينبغي أن يكون كل شيء في الإنسان جميلا : الوجه، الثياب، الروح، والأفكار.)).

-٤-

مسرحية ((الشقيقات الثلاث)) بداية مرحلة جديدة في تجربة تشيخوف الإبداعية. تمتدّ في هذه المسرحية المواضيع الرئيسة، النغمات الرئيسة، قضايا أعمال الكاتب، لكن في صورة جديدة. تشيخوف كأنّما ينظر إلى كل الأبطال، إلى معاناتهم بعيني إنسان جديد ((جاد وشريف))، وقد أحسّ الكاتب نفسه بهذه النقلة الجديدة. وهذا الشيء يقوي المصدر الهجائي، الغنائي الكوميدي.

الموضوع الدرامي في ((الشقيقات الثلاث)) هو موضوع تشيخوف الدائم في الجمال الذي يضيع عبثا الموضوع الذي يدوي بقوة في ((السهب)) وفي ((الخال فانيا)) وفي كثير من الأعمال الأخرى، بما فيها تلك الأقصوصة الشاعرية العميقة ((كمان روتشيلد)) حيث يبكي الكمان الحياة والموهبة المبددتين.

قد يبدو أنّ أمامنا حبكة درامية كلاسيكية تنفي كل النفي إمكانية وجود العنصر الكوميدي في أية صورة من صوره. ومن المعلوم أن أساس الدراما هو الصراع، صراع القوى المتعارضة. تنطلق كل التحديدات الكلاسيكية للفن المسرحي من أنّ حبكة الدراما هي عبارة عن تشابك الظروف التي تضع الشخوص عند ضرورة بدء، حبك الصراع. الموضوع في ((الشقيقات الثلاث)) كأنما يستجيب لهذه المطالب. في الحقيقة يبدو الصراع من أجل المنزل الذي يرمز إلى الصراع من أجل المكان في الحياة هو أساس موضوع ((الشقيقات الثلاث)). بيد أن هذا الموضوع الذي يضع الشخوص في موقع الصراع لايعطينا هذا الصراع نفسه. توجد في المسرحية حبكة درامية كلاسيكية تضع الأبطال عند ضرورة مباشرة الصراع، بيد أن الأبطال الرئيسين... يتملصون من هذه الضرورة. يوجد في المسرحية هجوم، لكن لا يوجد دفاع، بكلمات أخرى : لا يوجد صراع ! طرف يهاجم، أما الطرف الثاني... يرضخ. طرف يطرد، أما الطرف الثاني... يطرد نفسه دون أن يقوم بمجرد محاولة الدفاع، دون أن يذود عن مواقعه. ولايعني هذا مطلقا أنّه لايوجد صراع في المسرحية : الصراع هنا عميق لا يقبل المهادنة، إذ هو صراع الجمال والقبح، الأحلام والواقع، الحقيقة والكذب...

موضوع المسرحية نفسه يمتاز بالفكاهة الحزينة الفريدة من نوعها : أن تحلم بالمستقبل الوضاء ولا تلاحظ أنّك أضعت كل شيء في الحاضر، وأن الحياة تطردك عنها. التناقض بين

الجمال، اتساع الأحلام وبين ضعف الحالمين هو التناقض الأساسي الذي يستولي على اهتمام تشيخوف في هذه المسرحية. يرى الكاتب في هذا التناقض المصدر الكوميدي، أو كما عبر عنه تشيخوف، المصدر الفودوفيلي في المسرحية.

من مميزات ((الشقيقات الثلاث)) تناقض وامتزاج ماهو رقيق وفظّ، شعري ونثري، غنائي وكوميدي، عفيف ومبتذل. تجاور الشعر والنثر، الحلم وفظاظة الحياة هذا الموضوع التشيخوفي الكوميدي الحزين يظهر أمامنا منذ بداية الفصل الأول. إن تناقض وتشابك ماهو رقيق وفظ، شاعري ونثري، غنائي وكوميدي، عفيف ومبتذل يميّز المسرحية كلها، ويلعب دورا مهما، ولاسيما في الفصل الأول، إذ إنّ موضوع الفصل الأول هو اقتحام العادية المبتذلة اللئيمة المتمثلة في شخص نتاشا عالم الشقيقات الثلاث، منزلهن. يتسلل إلى المنزل ((حيوان فظ)) لئيم هذا هو الحدث الرئيس في الفصل الأول.

على هذا الأساس يمتزج موضوع الضياء، انتظار السعادة منذ البداية بموضوع القلق، بموضوع وداع الأحلام.

توجد في مسرحيات تشيخوف شخصيات خارج خشبة المسرح، لا تظهر ولو مرة واحدة، بيد أنها تعيش في وعي المشاهد حياة فنية محددة متفردة كأنما المشاهد يراها على خشبة المسرح مع بقية الشخوص. في ((الشقيقات الثلاث)) زوج فيرشينين التي ترسمها ريشة عبقرية في لمح البصر بحيث تقف أمامنا شخصية حيّة : ((هي شبه معتوهة، بضفيرة عذارى طويلة، لا تتفوّه إلا بأشياء متحذلقة، تتفلسف، وكثيرا ما تحاول الانتحار...)). نحن نراها، نسمع خصامها مع زوجها، أمامنا شخصية حية للغاية. الشخصية الحية الكاملة للغاية هي بروتوبوبوف، على الرغم من أن المؤلف لا يحمله إلى خشبة المسرح، ولا يصفه وصفا مباشرا. نحن نعرف جيدا بروتوبوبوف، لأننا نعرف نتاشا جيدا. نحن نحسّ على الدوام بوجود بروتوبوبوف إذ يمكن، في الحقيقة، أن نحدد كل حبكة المسرحية على أنها تاريخ توطّد بروتوبوبوف في منزل آل بروزوروف. في الفصل الأول يعلن عن نفسه بالكعكة التي يرسلها. في الفصل الثاني تدق عربته الترويكا الأجراس بوقاحة بالقرب من المنزل. في الصوم الكبير، قدم من أجل أن يتنزه مع نتاليا إيفانوفنا. في الفصل الثالث يعلن تشيبوتيكين وهو في حالة سكر بصوت مسموع أن الجميع يعرف بأنّ بروتوبوبوف عشيق نتاشا. في الفصل الرابع يقعد بتثاقل وثبات في غرفة الضيافة يزاحم الشقيقات، إنّهن يخفن، يشعرن بالقرف من الدخول إلى المنزل.

في الفصل الأول الشقيقات بعيدات تماما عن تصور ما ينتظرهن في المستقبل القريب، ما تجرّ عليهن الحياة من إفلاس، خسائر، بيد أنّهن متعبات من هواجس الأحاسيس القلقة المضطربة.

في الفصل الأول يقدم الكاتب كل الأفكار الرئيسة، كل المواضيع الفلسفية الأساسية في المسرحية. يبدأ النقاش بين فيرشينين وتوزينباخ. السعادة في المستقبل لاغير هكذا يعرض

فيرشينين موضوعا من مواضيع تشيخوف الدائمة. لا ينبغي على المعاصرين أن يحلموا بالسعادة مالم يغيروا من الحياة. ينبغي عليهم أن يعملوا من أجل المستقبل لاغير.

لقد رأينا أنّ المواضيع والأحداث الرئيسة تمتدّ في عمق ما وراء السطور لا على السطح. وهذا موضوع ((موسكو)).

انهمرت الذكريات على الشقيقات السعيدات بظهور فيرشينين ويرتفع الحلم بموسكو ارتفاعا قويا. كل شيء هناك سيكون في صورة أخرى ! بيد أن الأمر لا يكمن في أين تعيش، وإنما في كيف تعيش ! الوطن جميل في كل مكان. انتظار أن كل شيء سوف يتغير في حياتهن لحاله، لأنهنّ سوف يقطن في موسكو يعني طمأنة النفس بالأوهام. تشيخوف لا يعلن عن موقفه الساخر من أحلام الشقيقات بموسكو في شكل مباشر وصريح وإنما يعبر عن ذلك في ما وراء السطور.

الحدث الرئيس في الفصل الأول هو ظهور نتاشا وتوطدها في المنزل على أنّها عروس أندريه. كل مسار الفصل تهيئة لهذا الحدث : هنا الإشارات المشؤومة مثل كعكة بروتوبوبوف، قلق الشقيقات، شكواهن إلى فيرشينين.

الحدث الرئيس في الفصل الثاني الذي يحدد كل مسار المسرحية هو انتظار المتنكرين ومنع نتاشا استقبالهم في المنزل. كما هي الحال في الفصل الثاني من ((الخال فانيا)) ضرورة الموسيقى، بيد أن سيريبرياكوف يمنع الموسيقى، يطفئ الفرحة، هنا أيضا الجميع بحاجة إلى هذه الراحة، إلى العيد. يستعد الجميع للفرحة طوال الليل : توزينباخ أعدّ نفسه كي يعزف طوال الليل على البيانو، كوليجين يحلم بالراحة، لقد تعب كل التعب، رودي ((نام بعد الغداء عمدا))، اعتقد أنّه سوف يرقص طوال الليل، إيرينا المتعبة من العمل في التلغراف أيضا بحاجة إلى هذا العيد. يصحو في أندريه إلى حد ما الماضي، الشباب للحظات. بيد أن نتاشا تمنع هذا العيد. تطفئ نتاشا العيد. هذا هو موضوع الفصل الثاني.

يتجاور مع خطّي حبكة المسرحية الرئيسين في الفصل الثاني تبوّء نتاشا العرش ومزاحمتها الشقيقات وصول النبأ عن أن أندريه في النادي مرة أخرى يخسر في القمار لا فلوسه وحده وإنما فلوس الشقيقات أيضا. وهذا أيضا، في الحقيقة، جريمة نتاشا.

نتاشا الشخصية الفعالة الرئيسة في الفصل الثاني (كما في كل المسرحية) تتكشف بصورة كاملة بكل عمق ابتذالها، إذ يمكن أن نعدّها نموذجا كلاسيكيا حقا لضيقي الفكر.

الفصل الثالث في بنيته المتفردة، المخفية عن النظرة السطحية، في عمق وتكامل المبادئ الجمالية في فن تشيخوف المسرحي، قبل كل شيء مبدأ الحدث الداخلي الخفي، حدث تيار الأعماق، هو في الحقيقة قمة، انتصار المهارة المسرحية التشيخوفية.

كل الفصل يجري على خلفية الحريق. الحدث الرئيس في الفصل الحريق. بيد أن الحريق يشتعل خلف نوافذ منزل الشقيقات لا في منزلهن، وكأنما يمتلك صلة خارجية، جانبية بالشقيقات

وبكل الحدث. وكأن أمامنا، في الحقيقة، خلفية لا غير، لا يعرف من أجل أي شيء يرسمها تشيخوف. على أن هذا يبدو من وجهة النظر الحياتية الواقعية. الحريق، من وجهة نظر الحدث الداخلي، يمتلك صلة مباشرة عميقة بالمنزل، بالحياة، بمصائر الشقيقات الثلاث. لايمسّ الحريق منزلهن، ومع هذا منزلهن بالذات هو الذي يحترق.

في الفصل الثالث كل شيء يحترق عند الشقيقات : حلمهن بموسكو، آمالهن بالسعادة، إنّهن يفقدن كل شيء يفقدن حتى منزلهن، ينتقل الآن بصورة رسمية إلى يد نتاشا. منزل نتاشا الفعلي هذا لايحترق إنه يقف بصورة ثابتة. يحترق منزل الشقيقات الثلاث. إنهن يصبحن بلا مأوى. أجل وهذه هي نكبتهن.

نحن نجد عند تشيخوف لاغير في صورة لا مثيل لها في المسرح العالمي الترابط بين الحدث الخارجي والحدث الداخلي، حيث ذلك الذي يبدو جانبيا، عرضيا، خارجيا هو الذي يصبح الحدث الداخليّ الحق الحادثة الأساسية التي تحدد صفات، نغمة كل الملاحظات والإجابات، كل ما يدور بين الشخوص.

تقول أولجا : ((ياالها من ليلة مضنية !)). في الحقيقة هذه ليلة العذابات، الخسائر المهلكة، الإخفاقات، الحرمان النهائي عند الشقيقات. يصطبغ الفصل الأخير بموضوع الوداع. ترحل الفرقة العسكرية ومعها يرحل فيرشينين، يرحل توزينباخ عن الحياة وإلى الأبد. وداع المنزل... الجميع يودع الواحد منهم الآخر، وعلى العكس نتاشا التي ترحب ببداية حياتها الجديدة.

انتصار نتاشا انتصار الابتذال. الوداع وهذا الانتصار هما موضوعا الفصل الأخير. ومع هذا لون، جوّ الفصل الرابع كله ليس سوداويا، وإنما مشرق بالرغم من كل الخسائر والإخفاقات. هذا ليس الجو الربيعي، الصباحي في الفصل الأول هذا هو الضوء الذهبي ليوم خريفيّ شفاّف !

ويبدو أنّنا في هذا اليوم الواضح الجلي، في هذا الضوء الذهبي نستطيع أن نرى شكل المستقبل الوضاء الذي تتطلع إليه أرواح الشقيقات الثلاث في خاتمة المسرحية. ويصبح من الواضح كل الوضوح أن أحلام فيرشينين والشقيقات بالمستقبل الرائع حلم المؤلف نفسه. موسيقى الفصل الأخير السعيدة النشيطة تؤكد هذا الحلم. تشيخوف لاينتقد أبطاله من أجل هذا الحلم، وإنما لأنهم لايعرفون كيف يجسدونه في الحياة الفعلية. على أن تشيخوف يتطلع مع أبطاله تطلعا جارفا مندفعا إلى المستقبل المشرق. كل ماهو موزّع، مشتّت في المسرحية في كثير من أقوال الأبطال عن المستقبل الجميل، كل هذا يجمع في سمفونية الخاتمة على أنّه نتيجة في المسرحية، فكرتها الرئيسة.

امتزاج الحزن الخريفي بالوضوح الخريفي النشيط امتزاجا دقيقا هو الذي يلون الخاتمة.

هذه الخاتمة الحزينة النشيطة في ((الشقيقات الثلاث)) تمتاز عن الخاتمة الكئيبة في ((الخال فانيا)). هناك سونيا تتحدث عن ضرورة العيش والعمل، إذ إن هذا واجب الإنسان لاغير. إنّها

تنتظر الطمأنينة في عالم الملائكة. هنا يدور الحديث عن العمل من أجل المستقبل الذي سوف يحلّ على هذا الوطن، على الأرض الروسية الجميلة، بأشجار البتولا الحبيبة، بكل جمالها الذي يتجسد في الشقيقات الثلاث الرائعات.

انصرف تشيخوف عن الخصائص والأبعاد الفنية غير العادية، عن الشخصية الاستثنائية التي تقف في وجه المجتمع كله. البطل التشيخوفي ينتمي مباشرة إلى المثقفين الديمقراطيين، إلى المحيط الديمقراطي الاجتماعي الواسع نسبيا. تشيخوف بعيد كل البعد عن النظام الفني الاستثنائي، عن ((غرابة)) البطل. الكاتب يسخر من الاقتراب مما هو ((استثنائي)) مهما كان نوعه، من ادعاء ماهو خارق للعادة. القضية لا تكمن في شخصية معينة، لا في ((البطل)) الاستثنائي هذا هو مبدأ تشيخوف الجمالي.

المبدأ الجمالي اختفاء، تغلغل الجمال في ماهو حياتي يومي اعتيادي يرتبط ارتباطا وثيقا بقناعة تشيخوف في غنى، تعدد جوانب، عبقرية كثير من الناس الروس العاديين، في عبقرية الحياة الروسية. هذا المبدأ يشهد على ديمقراطية تجربة تشيخوف الإبداعية التي ترفع من ((الناس البسطاء)). تشيخوف يكشف خصائص الصفات الروسية القومية بقواها المتماسكة الخفية وجمالها الذي يشبه جمال الطبيعة الروسية المتواضعة.

-٥-

((الشقيقات الثلاث)) دراما أم كوميديا ؟!

كيف يمكن أن نجمع بين إصرار المؤلف على أن تؤدى مسرحيته على أنها كوميديا وبين وصف المؤلف نفسه ((الشقيقات الثلاث)) على أنّها دراما، والأهم وبين محتوى المسرحية الحقيقي ؟ ماهو الشيء المرح في أنّ أمامنا، كما يحدث في الرواية الطويلة، تمتدّ المصائر الحزينة للشقيقات الثلاث العزيزات، الرقيقات، البديعات، مصير فيرشينين ومصير توزينباخ؟ الحياة تسحق الشقيقات، تحطم أمانيهن من دون رحمة، شبابهن، جمالهن. هل يمكن أن نضحك من كل هذا ؟

ليس من السهل حلّ اللغز الذي يقدمه تشيخوف. جوركي الذي فهم تشيخوف بصورة أكثر عمقا من كثير من معاصري الكاتب، أشار إلى طريق حلّ هذا اللغز. تشيخوف الكاتب المسرحي عند جوركي كان ((هرطقيا)) عبقريا، مجددا جريئا، يحطم الأساليب والقوانين المألوفة. إحساس جوركي الحاد بتجديد تشيخوف الجريء، ساعده على أن يتعمق في ((سر أسرار)) تجربة تشيخوف الإبداعية. وصف جوركي ((النورس)) بأنّها ((عبقرية هرطقية))، ويقول عن فن تشيخوف المسرحي كله كلمات لاتقل أهمية : ((أنشأ أ.ب. تشيخوف، في اعتقادي، لونا من المسرحيات أصيلا كل الأصالة الكوميديا الغنائية. عندما تؤدى مسرحياته الرشيقة على أنّها دراما، تثقل بسبب هذا وتفسد)).

إنّها كوميديا منغمسة في جوّ غنائي عميق رقيق كل الرقة، غنائية تسخر من نفسها، امتزاج هذين المصدرين هو الذي يميز المسرحية، أصالتها، تفردها. صعوبة وجدّة هذا الامتزاج، قوة

الغنائية التشيخوفية الهائلة التي تبدو وكأنها تحجب الأساس الكوميدي، كل هذا يقوي من صعوبة فهم فكرة المؤلف. الطبيعة الكوميدية في هذه المسرحية بدت وكأنها كتبت بالشفرة الغنائية. بيد أن المؤلف لايريد مطلقا هذه الكتابة بالشفرة على العكس، لقد حرص على أن تكون الفكاهة شخصية من شخصيات أعماله بصورة سافرة.

وليس ((ذنب)) المؤلف، وإنما صعوبة وضعه كمجدد، في أن المبدأ الكوميدي نفسه في مسرحياته كان جديدا.

الكوميدي والدرامي، الكوميدي والتراجيدي، الكوميدي والغنائي في مفهوم تشيخوف لايتعارض الواحد مع الآخر، وإنما يمتزج الواحد بالآخر بصورة طبيعية، عبارة عن جوانب مختلفة لشيء تام للحياة نفسها. لذا تشيخوف لا يولي أهمية خاصة تحديد شكل مسرحياته : أطلق على ((النورس)) كوميديا و ((الشقيقات الثلاث)) دراما، بالرغم من أن الأساس الكوميدي في ((الشقيقات الثلاث)) من دون شك، أقوى بكثير مما هو عليه في ((النورس))... الأساس الكوميدي في ((بستان الكرز)) يبدو أقوى مما هو عليه في مسرحيات تشيخوف الأخرى ذات الفصول الأربعة. ((بستان الكرز)) هو اللون التشيخوفي الكوميدي الأكثر نقاء.

تشيخوف في ((الشقيقات الثلاث)) يمزج في صورة مدهشة المواضيع الفودفيلية بالمواضيع الدرامية، يكشف الجوهر الدرامي والكوميدي في آن واحد لتلك التناقضات التي تشكل الأساس الفكري والموضوعي في المسرحية... مضمون المسرحية عبارة عن درامي وكوميدي في وقت واحد.

كتب م. جريجوريف : ((في مسرحيات تشيخوف كثير مما هو تراجيدي، لكنه لايعرض في شكل تراجيديا : لديه التراجيدي يمتزج، يقترن بما هو عرضي، أخرق ولهذا فهو مضحك. من هذا الجانب يمكن أن نقرّب تشيخوف من شكسبير الذي تمتزج عنده العناصر التراجيدية بالعناصر الكوميدية، على الأقل، مثلا، في ((هاملت))... لكننا يجب أن نشير أيضا إلى الفارق بينهما : عند شكسبير تقترن المشاهد الكوميدية بالمشاهد التراجيدية، عند تشيخوف الكوميدي والتراجيدي في داخل مشهد واحد)). يمكن أن نجري بعض التعديلات : ليس في داخل مشهد واحد، وإنما في داخل موقف بعينه، ظرف بعينه، في داخل تشابك الظروف نفسها.

الإحساس الحاد بتناقضات الواقع إحدى صفات تشيخوف المميزة. الكاتب يتحول من أنطوشا تشيخونتى إلى تشيخوف، يظل مخلصا لمبدئه الفني الرئيس الذي ألهمه في فترة ((أقاصيص متنوعة)).

لقد أحسّ الكاتب إحساسا حادا للغاية بتناقضات الحياة، يراها على الدوام، هذه التناقضات كانت تقتفي ضميره الأدبي والجمالي. أحسّ تشيخوف في فترة ((أنطوشا تشيخونتى)) إحساسا حادا مباشرا بالجانب الكوميدي في تناقضات الواقع، وفيما بعد أخذ بهذا العمق وهذه الحدّة نفسها يحسّ بالجانب التراجيدي، الدرامي في الشيء الكوميدي نفسه.

ذلّ، عدم جدوى، تشوّه النظام الاجتماعي الذي أنشأ حياة ثقيلة لا تطاق، تكشف أمام تشيخوف في وقت واحد، جوهره الكئيب، التراجيدي، وجوهره الأخرق الكوميدي.

كوميدية ماهو أخرق، غير معقول كثيرا ما يكون بعيدا جدا عما هو مرح. تشيخوف يعرض في أعماله أن الشيء الكوميدي لايكون دائما معادلا لما هو مرح.

أنطون تشيخوف حلم طوال حياته بأن ((يكتب فودوفيلا جيدا)) وفي هذا يضع الكاتب محتواه. الفودوفيل عند تشيخوف يعني الشكل الحاد في التعبير عن التناقضات، عن لا معقولية الحياة، وكان أقل ما يهمه أدراما هذه أم كوميديا : التناقضات الحياتية كانت تقف في وعيه في تكاملها بكل جوانبها الدرامية والكوميدية، ترتبط فيما بينها ارتباطا دائما، ليست عبارة عن ظواهر مختلفة وإنما ظاهرة بعينها : تناقضات الحياة التي يمكن أن نراها في مقاطع درامية وكوميدية في آن واحد.

كشف تشيخوف في صورة لا مثيل لها في الأدب العالمي ثراء، لانهائية وتعدد جوانب أشكال وألوان الفكاهة، ظلالها الدقيقة كل الدقة. لقد كان باحثا عظيما كشف مدن ومقاطعات كاملة في قارة الفكاهة المترامية. المحتوى الحزين يبدو في شكل كوميدي، المحتوى الكوميدي يرتدي شكلا دراميا أو حتى تراجيديا، هذه التناقضات الحياتية والجمالية جذبت إليها بصورة لاتقاوم تشيخوف منذ الفتوة حتى أواخر حياته.

وإذا كان يوجد في الأقصوصتين ((مصيبة))، ((كآبة)) بعض اللحظات التي يقف فيها المحتوى الحزين في شكل كوميدي، فإن النموذج الكلاسيكي حيث يكتسي المحتوى الكوميدي شكلا دراميا قريبا جدا من الشكل التراجيدي هو مسرحية ((بستان الكرز)). هنا المحتوى الكوميدي يضحك، يسخر من الشكل الدرامي الذي يرتديه، الذي يدخل معه في تناقضات حادة (وكوميدية). ومن المهم أن نؤكد هنا ملمحا مهما للغاية في تجربة تشيخوف الإبداعية : امتزاج الكوميدي بالدرامي، المضحك بالكئيب حيث يصبح هذان المصدران جانبين مختلفين لشيء متكامل، لايتعارضان، وإنما يوطد الواحد منهما الآخر، يتولد الواحد منهما عن الآخر.

كتب الناقد المسرحي أ. ر. كوجيل أنّ ((حكاية ((الشقيقات الثلاث)) تطول، لاتتطور... ابدأوا الحديث عن حكايتهن من أي طرف تريدون، من أية لحظة تطيب لكم، سوف لن تتغير. انقلوا الفصل الأول إلى مكان الفصل الثاني، انقلوا الثاني إلى مكان الأول، فإن هذا لن يغير شيئا في الأمر. متى التقط فيدوتيك صورة، سنة قبل أو بعد تسلم أندريه الأوراق من الحارس الأصمّ، أي رقم كان في نهاية سجل الميلاد في الوقت الذي احتفلت فيه صاحبة عيد الميلاد، الأمر على حدّ السواء. في أي مساء يمكن أن يأتي فيرشينين ويبدأ بأحاديثه الحالمة، وفي كل مساء يمكن أن تسمم نفسها زوجته. لايوجد في الواقع حبكة ولاحلّ. على هذا الأساس تبدو لي ((الشقيقات الثلاث)) عملا تشيخوفيا نموذجيا ومميزا إلى

حد كبير... إنّها دراما الوجود التافه. إنّها لاتحتوي على حبكة، كما لاتوجد بداية للحياة. إنّها لاتحتوي على نهاية، كما لاتوجد نهاية للزمن[٣])).

ف. يرميلوف يرى في هذه الآراء مفاهيم خاطئة، نموذجا للنقد الذي لم يستطع أن يدرك الجديد الذي جاء به تشيخوف إلى المسرح. يرى يرميلوف أن في ((الشقيقات الثلاث)) توجد حبكة وحلّ، إنّها رفيعة متكاملة كل التكامل، معقدة وبسيطة، قمة المهارة الفنية التشيخوفية في بناء الهيكل الفني، ولايمكن مطلقا أن ((ننقل)) شيئا ما فيها. يتطور الحدث في المسرحية على أساس قوانين حبكة المسرحية الصارمة الرفيعة. بيد أن هذا موضوع تشيخوفي، يتحرك في العمق وليس على السطح، يعبر عن تيار الأعماق داخل موضوع المسرحية. ينبغي أن نحدد موضوع ((الشقيقات الثلاث))، أحداثها لاغير كي نرى أن الفصول والمشاهد تتعاقب، تتناوب بصورة شرعية، عميقة، دقيقة.

ينبغي أن نتذكر خصائص مسرحيات تشيخوف في اقتران المباشر الواقعي بالتعميمي الداخلي الشاعري. يجب أن نحدد أهمية ((تيار الأعماق)) لكل مايبدو بسيطا، عاديا، لكل الأوضاع، الظروف، الحوارات، الإجابات، الملاحظات.

يرى ف. يرميلوف أن أبطال مسرحية ((الشقيقات الثلاث)) عاجزون عن مناضلة قوة الظلام التي تهاجمهم. بيد أن هذا لايضعف، قدر ما يؤكد حدّة الصراع في هذه الحالة... أبطال هذه المسرحية غير قادرين على الصراع، على الفعل، أي غير قادرين على الدراما الحقيقية. إنّهم قادرون على الحلم بمستقبل رائع يتشكل لحاله دون تدخلهم لاغير.

((الشقيقات الثلاث)) شكل مسرحي جديد كل الجدة إذ تتحدد جدّة هذا الشكل في أن المؤلف قدم حبكة درامية، وضع الأبطال عند ضرورة بدء الصراع، ((انصرف)) عن الدراما، أعلن صراع ((غير قائم)) بسبب عدم قدرة الأبطال على الصراع. على هذا الأساس عدم قدرة الأبطال على الفعل الاجتماعي يحدد عدم قدرتهم على الفعل الدرامي. في هذا الانصراف عن الدراما، بعد أن قدمت، كما يبدو، الحبكة الدرامية النموذجية، يظهر تشيخوف الهرطقي الذي يخلع القوانين المألوفة.

تلوح في ((الشقيقات الثلاث)) خيوط السخرية الداخلية من الدراما نفسها، من الشكل الدرامي الذي يبدو فيه المحتوى الكوميدي، تلك السخرية التي سوف تشكل الخصائص الجمالية الرئيسة، الأساس الفني في ((بستان الكرز)).

ينبغي أن نلتفت في مسرحيات تشيخوف الموسيقية البناء التفاتة جادة للغاية إلى تجاور الإجابات والملاحظات التي يبدو أنّها لاتمتلك رابطة ما فيما بينها، وفي حقيقة الأمر تجادل الواحدة منها الأخرى من الداخل، أحيانا تسخر الواحدة منها من الأخرى، تخوض صراعا لايكاد يلاحظ للوهلة الأولى فيما بينها. ينبغي أن نلتقط المعنى الداخلي لتجاوب الأجزاء التي

تبدو بدون روابط فيما بينها على الإطلاق، يجمع مابينها، من الناحية الخارجية، أنها وضعت متقاربة. في مسرحيات تشيخوف تجاور هذه الملاحظات أو تلك، ظهور هذه الشخصية أو تلك في لحظة معينة تتحدث فيها شخصيات أخرى بكلمات معينة تمتلك دلالة داخلية عميقة.

حديث أولجا الموسيقي الجميل المدهش في بداية الفصل الأول يتجاور تجاورا مباشرا مع ملاحظات وإجابات تشيبوتيكين، توزينباخ، وسوليوني التي تسمع من القاعة المجاورة هنا في غرفة الضيافة حيث تحلم الشقيقات وتحزن.

((... يا إلهي ! استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة في قلبي، وتقت بشدة إلى العودة إلى مسقط راسي.

تشيبوتيكين : لن يكون !

توزينباخ : بالطبع هراء !

ماشا : (تتأمل في كتاب وهي تصفّر لحن أغنية))).

أولجا تحلم بموسكو، ونحن نسمع ردًا على أحلامها : ((لن يكون !))، ((بالطبع هراء))، ماشا تصفر بصورة ساخرة يائسة. المشاهد لايعرف حتى فيما بعد عما كانوا يتحدثون هناك في القاعة، ماهو الباعث على التلفظ بالإجابات والملاحظات الساخرة تلك. وهذا مما يؤكد في وضوح أن الإجابات والملاحظات التي تتردد في القاعة تدخل من أجل التجاوب مع ملاحظات وإجابات الشقيقات وهنا تبدو سخرية الحياة الفظة من الآمال الوهمية الباطلة.

نسمع السخرية أيضا في تصفير ماشا الذي يحلّ محل ملاحظاتها في الرد على أحلام أولجا وإيرينا.

((أولجا. ماشا سوف تأتي إلى موسكو كل سنة لقضاء الصيف.

ماشا (تصفر لحن أغنية بصوت خافت)))

ماشا لا تثق بأحلام شقيقتيها، لاتشاطرهما آمالهما.

وفي الأخير تنطلق إلينا من القاعة مرة أخرى ردا على كلمات أولجا في إمكانية سعادتها الشخصية هذه الإجابات الفظة :

((أي هراء تقول، مللت سماعك)).

تشيبوتيكين، توزينباخ، سوليوني يظهرون في غرفة الجلوس بعد الانتهاء من التجاوب مع الشقيقات، التجاوب الذي لا تعرف عنه الشخصيات مطلقا، لكن يعرف عنه المشاهد، القارئ. لقد أدوا دورهم ((الداخلي العميق)): أجابوا عن ملاحظات الشقيقات، والآن يدخلون في الحدث على أنهم شخصيات حيّة لا أصوات رمزية. نحن لا نعرف الشيء الذي كانوا يتجادلون حوله في القاعة، عن أي ((هراء)) كانوا يتحدثون إذ ليس من المهم أن نعرف ذلك. وضعهم

المؤلف في القاعة المجاورة لغرفة الضيافة أو الجلوس من أجل هدف وحيد : إقامة تجاور بين ((ملاحظات القاعة)) و ((ملاحظات غرفة الضيافة)). ملاحظات القاعة، في فكرة المؤلف، يجب أن تتدخل بصورة فظة مفاجئة في حوار أولجا وإيرينا، المعنى الداخلي لهذه الملاحظات والإجابات الفظة يجب أن يكون واضحا كل الوضوح عند المشاهد.

ينبغي على المشاهد أن يفهم بصورة واضحة أنّ أمامه جوقة متناقضة، متنافرة، فريدة من نوعها حيث الأصوات النسائية الرقيقة تتقاطع مع الأصوات الرجالية الخشنة، الموضوع الغنائي يتقاطع مع الموضوع الكوميدي الساخر الفظ. ومرة أخرى نجد أنفسنا في كوميدية كئيبة، في فودوفيل حزين، نحسّ بالشعر التشيخوفي الفريد من نوعه الذي لامثيل له.

ولعل من أجل هذا الشيء بالذات، تفصل غرفة الجلوس عن القاعة أعمدة فقط لا جدران، من أجل أن ينطلق حديث عام واحد، كي نلمس بصورة مباشرة اقتحام النثر المفاجئ الفظ الكوميدي للشعر.

-٦-

كتب تشيخوف إلى نيميروفيتش دانتشينكو : ((إنّي أخشى من أن يكون لدى آنيا نبرة باكية (لماذا ترى أنت أنّها تشبه إيرينا)، إنني أخشى من أن تقوم ممثلة كبيرة في السن بأداء دورها. آنيا عندي لاتبكي ولو مرة واحدة، ولا تتحدث في أيّ مكان بنبرة باكية، في الفصل الثاني الدموع في عينيها، لكن نبرتها مرحة، نشطة. لماذا تقول في التلغراف إن في المسرحية كثيرا من البكائين؟ أين هم ؟ فاريا وحدها لاغير، ذلك أن فاريا ذات طبيعة بكائية، ودموعها لاينبغي أن تثير في المشاهد الإحساس بالكآبة. عادة ما تجد عندي شخصيات ((من خلال الدموع))، بيد أن هذا يكشف مزاج الشخصيات لاغير، لا الدموع)).

السطور الأخيرة مهمة للغاية. كثرة الدموع عند الشخصيات لايعني أن على المسرح أن يذرف الدموع مع الشخصيات. دموع وكآبة الشخصيات لاينبغي أن تثير الدموع والكآبة لدى المشاهدين، ففي الفودوفيل العادي عادة ما تبكي الشخصيات، على أن المشاهد لايبكي أثناء ذلك، وإنما يضحك من الشخصيات الباكية.

((بستان الكرز)) في عيني المؤلف أكثر كوميدية من ((الشقيقات الثلاث)). ولهذا كان تشيخوف أكثر حدّة وتشددا في الدفاع عن موقفه.

كتب تشيخوف إلى أولجا كنيبر : ((لماذا يصفون بعناد مسرحيتي في الملصقات وإعلانات الصحف بأنها دراما ؟ نيميروفيتش وأليكسييف (أي ستانيسلافسكي) يريان في مسرحيتي الشيء الذي لم أكتبه على الإطلاق، وأنا على استعداد لأن أجزم أن هذين الاثنين لم يقرآ ولو مرة واحدة مسرحيتي بعناية، عفوا، ولكنني أؤكد لك ذلك)).

امتزاج الأساس الكوميدي بالأساس الدرامي امتزاجا كاملا معقدا في ((الشقيقات الثلاث)) أعاق معاصري الكاتب من الوصول إلى الأساس الكوميدي في هذه المسرحية. المصدر الغنائي القوي كل القوة في ((بستان الكرز)) لايمكن معاصري تشيخوف من الوصول إلى الأساس الكوميدي في هذه المسرحية.

((بستان الكرز)) مسرحية فريدة من نوعها للغاية، لا تندرج في إطار التعريفات الشكلية المألوفة. إنها كوميديا تحتوي على ((تيار الأعماق)) المدهش العميق، على موضوع اجتماعي كبير خفي في ((ماوراء السطور))، هذا العمل التشيخوفي العبقري الأخير تمتزج فيه امتزاجا جديدا جريئا فريدا من نوعه الكوميديا ((الفارس (الهزل) في بعض الأماكن)) ب غنائية عميقة رفيعة.

مضمون ((بستان الكرز)) يكمن في وداع روسيا الجديدة الغنية، روسيا المستقبل الماضي الذي ولى زمانه، المحكوم عليه بالنهاية الوشيكة، التطلع إلى مستقبل الوطن.

نهاية الحياة تبدو واضحة للغاية لدرجة أنها أصبحت ماثلة في صورة فودوفيلية خرقاء، وهمية غير واقعية. وهذا هو مزاج المسرحية.

((الدراما المريعة)) لاتصبح مطلقا عند أبطالها دراما، ذلك أنه لايمكن أن يكون عند هؤلاء ماهو جاد، ماهو درامي. وهذا هو الأساس الفودوفيلي في المسرحية.

هناك رأي في نظريات الفن المسرحي يرى أن الكوميديا هي محاكاة هجائية في التراجيديا. هذه الصفة في ((بستان الكرز)) تحدد تحديدا دقيقا كل جوهر، كل بنية، كل سخرية المسرحية، الصفات والعلاقات المتبادلة بين أبطالها. وليس عبثا أن أسلوب المحاكاة الهجائية يستخدم هنا استخداما واسعا للغاية.

صورة بستان الكرز تلعب دورا واسعا متعدد الجوانب في المسرحية. ترمز إلى شعر الحياة القديمة، إلى شعر ((الأمسيات القمرية))، ((القامات البيضاء ذات الخصور الهيفاء)). هذا الشعر يظل في نفسه رائعا في الماضي، في الحاضر ينحطّ في صورة فارس (هزل)، فودوفيل.

نهاية الماضي ! في هذا تكمن الفكرة الأساسية في المسرحية. كل مايقوله بيتيا لآنيا عن الماضي والمستقبل، عن العمل، عن النضال، كل هذا قريب وعزيز على المؤلف.

وهنا مرة أخرى نلتقي بمواضيع تشيخوف المعروفة في اقتراب السعادة، بيد أن هذا الموضوع في ((بستان الكرز)) ينطلق بصورة أكثر ثقة، قوة، تفاؤلا مما هو عليه في ((الشقيقات الثلاث)).

الشخوص كلها في ((بستان الكرز)) في ملحمة وداع الماضي، ملحمة الترحيب بالمستقبل ترحيبا سعيدا، تتلون بالماضي أو بالمستقبل.

لوباخين يحمل طابعا مزدوجا. في ازدواجية لوباخين، في تناقض حلمه بالمدى الجبار وتفاهة أعماله تكمن الدرامية.

((بستان الكرز)) ملحمة عن ماضي، حاضر، مستقبل الوطن. المستقبل يمثل أمامنا في صورة بستان الكرز الرائع، الذي هو أكثر روعة من كل بساتين الماضي. البستان الجميل السعيد هو الصورة الغنائية الأساسية في المسرحية.

في الفصل الثاني يقول بيتيا تروفيموف : ((كل روسيا بستان لنا))، تردد آنيا في نهاية الفصل الثالث : ((سوف نزرع بستانا جديدا أفخم من هذا...)).

صورة البستان هي صورة الوطن كله. موضوع الوطن بالذات هو الموضوع الشاعري الداخلي في ((بستان الكرز))، هذه مسرحية وطنية عميقة يتغلغل فيها الحب التشيخوفي الدافق الرقيق نحو الوطن واهتمامه به منذ السطور الأولى حتى الأخيرة.

تشيخوف يتناول قضايا مسرحيته الهجائية عن طبقة النبلاء الزائلة داخل الأساليب الفودوفيلية. يختار موضوع هجائيته أناسا لطيفين، طيبين لا إقطاعيين شرسين، جهلة عنيفين. ومع هذا استطاع أن يكشف بعمق موضوع الانهيار الكامل، نفاد كل عالم ((أعشاش النبلاء))، طفيلية وضرر أمثال جايف ورانيفسكايا.

ومن الطريف كل الطرافة ذلك الاكتشاف التشيخوفي الفني الأصيل لتلك الطريقة التي بواسطتها يؤكد الكاتب البهلوانية والوهمية، التفاهة الكاملة لكل عالم جايف ورانيفسكايا.

هنا يتجلى بكل قوة أسلوب تشيخوف في الانعكاس الهجائي... يحيط الكاتب الأبطال الرئيسين الذين يبدون من الناحية الخارجية دراميين أو حتى شخصيات تراجيدية تعاني ((معاناة عميقة)) بشخصيات جانبية هزلية للغاية، مبالغ في السخرية منها. هذه الشخصيات البهلوانية الهزلية تعكس الجوهر الكوميدي، تفاهة، فودوفيلية الشخوص الرئيسة اللادرامية.

يستخدم تشيخوف أسلوب الانعكاس الهجائي في ((بستان الكرز)) في تنويعات كثيرة متعددة، ابتداء من التنويعات البسيطة وانتهاء بالتنويعات المعقدة.

دونياشا هي محاكاة هجائية (نسخة مشوهة) عن ((القامات البيضاء ذات الخصور الرشيقة)) والأعصاب ((الدقيقة))، ((النبيلة)) الواهية القامات التي ولى زمانها منذ فترة بعيدة. إنّها تهذي بما كانوا يهذون به في وقت ما، بالمواعيد تحت ضوء القمر، والمغامرات الغرامية اللطيفة.

وتمتلك في المسرحية دلالة الانعكاس الهجائي الشخصية البهلوانية المهرجة شارلوتا، وكيل الأعمال يبيخودوف، الخادم ياشا. تنعكس في هذه الصور الكاريكاتورية في ((السادة)) بصورة واضحة للغاية الوهمية الكاملة، التهريج الذي لا جدوى منه، كما تنعكس كاريكاتورية جايف ورانيفسكايا وكل حياتهما، بحيث يمكن القول إنّنا نرى في ((بستان الكرز)) كاريكاتورا في كاريكاتور.

تبدي شارلوتا بسخفها وعدم جديتها سخافة كل حياة رانيفسكايا، كل منزلها. شارلوتا هي ((روح)) كل هذا السخف. على أن الشخصية الرئيسة الحقة في ((بستان الكرز)) إذ صرفنا النظر

عن الجانب الغنائي في المسرحية، ونظرنا إليها في جوهرها الكوميدي لاغير، هي الشخصية البهلوانية يبيخودوف. يشيرون في الدراسات الأدبية عن تشيخوف إلى أن امتزاج التشاؤم المريع بالرضى عن الذات، بالرضى عن التعاسة يجعل من يبيخودوف شخصية كوميدية عميقة. يبيخودوف ذو ((الاثنتين وعشرين مصيبة)) عبارة عن كاريكاتور تعميمي في جايف. وليس من قبيل الصدفة أن تتردد كلمة أخرق في المسرحية : تتحول هذه الكلمة إلى فكرة أساسية تؤكد عدم جدوى كل حياة جايف ورانيفسكايا، سيميونوف بيشيك، عدم جدية هذه الحياة يمثل في كل تفصيل في المسرحية.

الأسلوب الساخر الأساسي في المسرحية يكمن في أنّ ((دراما)) جايف ورانيفسكايا فقدانهما بستان الكرز، لا يصبح في آخر المطاف ظرفا جادا... لدى المنكوبين أنفسهم ! هنا يبدو في وضوح الجوهر الكوميدي في ((بستان الكرز))، محاكاة هجائية في التراجيديا.

أبطال ((بستان الكرز)) الذين يمتازون بالعجز سرعان ما يتصالحون مع فقدان الشيء الذي أسالوا كثيرا من الدموع من أجله، مع ضياع ذلك، الذي على حد قولهم، لايمكن أن تكون لهم حياة بدونه. أجل، إنهم لايمكن ألا يستغلوا فرصة لإراقة الدموع ! بيد أن الدموع نفسها فودوفيلية.

من هنا الدراما التي لاتصبح عند أبطالها أنفسهم دراما لأنهم غير قادرين على أي شيء درامي، هي المصدر الكوميدي في ((بستان الكرز)).

في كل مسرحية تشيخوفية، كأن ذلك عن عمد ! هناك شخصية واحدة يتعامل المؤلف معها بكره واحتقار واضحين. في ((النورس)) ناظر ضيعة سورين، شامرايف المبتذل السفيه. في ((الخال فانيا)) سيريبرياكوف. في ((الشقيقات الثلاث)) نتاشا، في ((بستان الكرز)) الخادم ياشا.

في ((بستان الكرز)) كما هي الحال في ((الشقيقات الثلاث)) و ((الخال فانيا)) ذروة المسرحية في الفصل الثالث.

انعكاس السادة الهجائي في الخدم هو الأساس الكوميدي عند تشيخوف. مالكو بستان الكرز بعيدون عن التراجيديا. بيد أن الموضوع لايفتقر إلى العمق بسبب هذا.

((روسيا كلها بستان لنا)). أصحاب بستان الكرز غير جديرين بجمال ماضي الوطن، ولا بجمال مستقبله. لوباخين أيضا بعيد عن هذا الجمال. سيأتي أناس جدد، ويغرسون بساتين جديدة أكثر جمالا من كل بساتين الماضي، سيحيلون الأرض الطيبة كلها إلى بستان فاتن.

في المسرحية توجد الكآبة، الحزن التشيخوفي الدائم على الجمال الضائع عبثا. بستان الكرز جميل ومع هذا مريع. هذه تنويعة في موضوع تشيخوف الدائم. الجمال الذي يناقض نفسه، الجمال الذي يحوي في داخله الكذب، القبح الخفي. ينبغي أن يقترن الجمال بالحقيقة على هذا الأساس لاغير يمكن أن يكون هذا الجمال حقيقيا. البستان الفاتن ذلك الذي تتحدث عنه آنيا،

هو نموذج الجمال الذي سوف يمتزج بالحقيقة. بستان المستقبل، لهذا السبب، سوف يكون أجمل من كل بساتين الماضي. هذه صورة مستقبل الوطن. صورة المستقبل هذه بالذات هي التي تشكل غنائية تيار الأعماق في المسرحية، هي النور الذي يضيء كل ما يجري في المسرحية.

تتغلغل في المسرحية كلها موسيقى الوداع المشرق، وداع الحياة الزائلة بكل مافيها من خير وشر، موسيقى الترحيب السعيد بكل ماهو جديد وفتي.

صوت الوتر الممزق الذي يتردّد مرتين، يختتم في المرة الثانية المسرحية، ((يسمع صوت من بعيد، كأنما آت من السماء، صوت وتر ممزق، صوت متلاش، حزين. يحلّ الصمت ولا تسمع إلا ضربات بالفأس على شجرة بعيدا في البستان.)). يدفن هذا الصوت فيرس. ويكمن في الكلمة الأخيرة التي يتلفظ بها فيرس في المسرحية : ((أخرق!)) يخاطب بها نفسه، وداع الحياة القديمة كلها. تشيخوف على لسان أبطاله يرحّب بجمال الغد، بالجمال الحق.

تختلف النهايتان المشرقتان، اليقينيتان في ((بستان الكرز)) و ((العروس)) عن نهاية ((الخال فانيا)) وحتى عن النهاية في ((الشقيقات الثلاث)). فاريا وآنيا وجدتا ذلك الطريق الذي دعا تشيخوف إليه أبطال وبطلات ((الشقيقات الثلاث))، موسيقى اليقين، إقرار الحياة هي التي تلون ((العروس)) و ((بستان الكرز)). يتغلغل في هذين العملين في صورة أكثر عمقا الضياء والشباب.

الكتاب الثالث

أ.ب. تشيخوف. مقالات وبحوث(٤)

-١-

يرى الناقد روسكين أن تشيخوف يقدّم في مسرحياته نماذج مدهشة مما هو شخصي ذاتي خال من أية صبغة ((منزلية)). ((النورس)) تعبر عن مجموعة من ذكريات المؤلف وعن مجموعة من اعترافاته. ولدت المسرحية تماما من سطور مذكرات المؤلف الخاصة به وحده. في ((النورس)) تشيخوف ربما لأول مرة يتحدث عن نفسه حديثا سافرا، عن أسرار عمله الأدبي، عن أحلامه الأدبية الغالية. تشيخوف يمنح بعض أجزاء روحه الكاتب القصصي الروائي تريجورين والأديب الشاب تريبليف في آن واحد. تشيخوف مثل تريجورين يعرف عذابات الأفكار الدائمة الملحة في المخطوطات التي لم تكتمل أو التي لم تبدأ بعد. ويعرف مثل تريبليف أن القديم ولى زمانه وأنّه ينبغي العثور على أشكال جديدة في الفن. تشيخوف مثل تريجورين قادر على أن يرسم منظرا، لوحة من خلال تفصيل صغير يوفق في الإمساك به، ومثل تريبليف يريد تشيخوف أن يرى مسرحيته خالية من غبار الزخرفة المسرحية ؛ بيد أن الباحث لاغير هو الذي يكتشف هذا الجانب الذاتي الشخصي في المسرحية.

لا تقف أمام المشاهد أو القارئ شخصيات تتحدث بما يريد مؤلف المسرحية أن يخبر المشاهد به، لا تقدم شخصيات المسرحية أقوال المؤلف وحكمه في الفن، في المسرح، في الأشكال الفنية الجديدة، وإنما أناس أحياء، كل حركة من حركاتهم، كل كلمة من كلماتهم تخضع للحقيقة الفنية، تنبع بصورة حتمية من مجموع صفات شخصية محددة.

((الذاتي الشخصي)) في ((النورس)) يمكن أن ندركه بالحدس لاغير، إنه لايفقر، وإنما على العكس يسبغ مسحة أخرى حية على ماهو ((موضوعي))، على ذلك الذي يعيش في مسرحية تشيخوف حياة حقيقية محددة، معقدة. ((الذاتي الشخصي)) ينبغي أن يدخل في الفن فقط عندما يساعد الفنان على ((أن يقدّم إلى الناس أناسا)) هذا هو المبدأ الذي يتبعه تشيخوف، بدون ريب، في تجربته الإبداعية. هذا المبدأ يجب أن يقترن بالدعوة إلى دراسة الحياة لا في مجالاتها الضيقة ((المنزلية)). ونحن نجد عند تشيخوف دعوات موجهة إلى كتاب المسرح يطالب بها أن يغنوا أنفسهم باحتياطات هائلة من الملاحظات الحياتية، يطالبهم بدراسة الحياة دراسة حقة.

من أهم خصائص التقنية المسرحية عند تشيخوف ذلك ((التعويض)) الموازنة، التي يحققها الكاتب في مهارة فنية ودقة عالية فيما يتعلق بعدد شخصيات المسرحية القليلة نسبيا، المدونة في ((ملصقات المسرحية)).

كتب أحد النقاد ((تقوم بالحدث في ((بستان الكرز))، وتعيش خمس عشرة شخصية مرئية ليس إلا. بيد أنه تقف خلف كل واحدة منها حياة خاصة بها وحدها، هذه الحياة ليست في

الصحراء، وإنما في محيط أناس آخرين، في صراعات ومعاناة أخرى. تقف خلف هؤلاء الخمس عشرة شخصية أيضا اثنتان وثلاثون شخصية غائبة، خارج المسرح، وأربعة عشر مشهدا ذا حدث جماعي في مشاهد غير مرئية أيضا. هؤلاء الناس يعيشون أيضا كما يعيش أولئك الخمس عشرة شخصية المرئية. هنا والد لوباخين، عشيق رانيفسكايا، جريشا الغريق، المرأة في عربة القطار، والعمة من ياروسلافل ؛ بكل ما يرتبط بهم من ذكريات وأفعال هؤلاء الخمس عشرة...)).

هذه الصور الغائبة، خارج خشبة المسرح، هي إحدى الوسائل التي عن طريقها يوسع تشيخوف من أطر المسرحية، ويحافظ مع هذا على ذلك ((الضيق)) الذي لا غنى عنه من أجل قوة التعبير والوضوح.

يقترن مبدأ استخدام أقل عدد من الشخصيات بمبدأ إزالة كل المشاهد والمنولوجات العرضية وغير ذلك. وإذا كان تشيخوف، وهو يتوجه إلى كتاب القصة المبتدئين ينصحهم على الدوام ب ((ابتداء الأقصوصة من الوسط))، وهو يتوجه إلى كتاب المسرح المبتدئين ينصحهم بأنْ يبدأوا المسرحية مباشرة من الفصل الثاني، بأن يتخلوا عن التمهيدات، عن كل ماهو سلبي عديم الحركة من جهة الحركة الخارجية وكذلك من جهة التطور الداخلي.

-٢-

فتحت مسرحيات تشيخوف صفحة جديدة في المسرح العالمي. بيد أن طريق تشيخوف إلى فنه المسرحي الرفيع كان طويلا وصعبا. تذكرنا بهذا مرة أخرى دراما تشيخوف الأولى دراما الطلقات النارية التقليدية.

يمكن أن نكتب عن تشيخوف و ((مسرحية الطلقات النارية)) دراسة كاملة. لاتوجد في قصص وأقاصيص تشيخوف في مرحلة النضج طلقات نارية تقريبا. أقصوصة ((فولوديا)) واحدة من الشواذ القليلة. تشيخوف هنا في الأعمال القصصية يحقق بصورة كاملة ذلك المبدأ الفني الذي عبر عنه إحدى المرات بإيجازه المعهود :

- **الطلقة النارية ليست دراما وإنما حادث.**

تشيخوف في المسرح يخضع بصورة عفوية لقوانين هذا المسرح، يولي مسرحية الطلقات النارية اهتماما كبيرا. تشيخوف الكاتب القصصي تمكن بصورة مبدعة من أن يحقق مبدأ ((الدراما التي لا يحلّ محلها الحادث)) في سنوات الشباب ؛ هذا المبدأ نفسه تشيخوف الكاتب المسرحي يتمكن من أن يحققه على أكمل وجه قبل عام من وفاته لاغير في مسرحيته الأخيرة.

ونحن نقع في أسر الجملة التشيخوفية الرقيقة، لا نلاحظ دموية مسرحيات تشيخوف. إيفانوف يقتل نفسه بعيار ناري من مسدس. الخال فانيا يطلق النار على البروفيسور سيريبرياكوف. يموت في المبارزة توزينباخ، تريبليف ينتحر بإطلاق النار على نفسه. بيد أن طريق

تشيخوف الكاتب المسرحي كان طريق التحرر المتواصل من قوانين الدراما القديمة. ومن الطريف كل الطرافة أن هذا التحرر ينعكس في استبدال ((الحادث)) بصورة تدريجية ب ((الدراما))، الدراما الداخلية للمعاناة الإنسانية.

في أول دراما تشيخوفية كبيرة ((إيفانوف)) البطل يقتل نفسه على خشبة المسرح.

في ((الخال فانيا)) تدوي الطلقات النارية مرة أخرى على خشبة المسرح. بيد أن هذه الطلقات النارية طائشة هنا، لاتصيب الهدف.

في ((النورس)) و ((الشقيقات الثلاث)) تنقل الطلقات النارية إلى خارج خشبة المسرح. الطلقات النارية مكتومة، في صوت خافت يمكن أن نعتبره بسهولة قرقعة قنينة أثير.

في مسرحيته الأخيرة ((بستان الكرز)) تشيخوف في آخر المطاف يبني حدثا دراميا، يستبعد لأول مرة الطلقات النارية. أو على وجه الدقة، الطلقات النارية موجودة. بيد أن هذه الطلقات النارية لا تقتل أحدا، وإنما ترمز إلى نهاية حياة : ((صوت وتر ممزق)) يذكرنا بالموت التاريخي لا بالموت الجسدي. الدراما تكمن في أن صفحة في التاريخ تنقلب، تغادر خشبة المسرح طبقة كاملة.

-٣-

يتخلّل كل تجربة تشيخوف الإبداعية، رسائله، دفاتر مذكراته أقوال تشيخوف المدونة في ذكريات معاصريه، اهتمام عميق لا يهدأ، ب هاملت شكسبير. تشيخوف يكتب في فترة عمله في المجلات الفكاهية مقالة رائعة في موضوع ((هاملت على مسرح بوشكين))، ينتقد الممثل المشهور إيفانوف كوزيولسكي، ويشير إشارة دقيقة إلى طبيعة هاملت الشجاعة. نجد عند تشيخوف في كل مكان فقرات معينة من ((هاملت)) أو تأملات في تراجيديا شكسبير، في مسرحياته وفي كثير من أقاصيصه، وفي رسائله، وفي دفاتر مذكراته.

تدوي فقرات من ((هاملت)) في ((النورس)) كفكرة رئيسة، فكرة من أفكار المسرحية الرئيسة، لا اقتباسات. ومحق أحد النقاد إلى حد ما عندما وصف ((النورس)) بأنها ((مسرحية تشيخوف الشكسبيرية)) : يلتقط في المشهد الذي تعرض فيه مسرحية تريبليف تشابها مع ((مشهد المصيدة))، وفي العلاقات المتبادلة بين أركادينا تريجورين تريبليف نينا زاريتشنايا تشابها مع العلاقات المتبادلة بين الملكة كلافديا هاملت أوفيليا.

بيد أن تشيخوف تقريبا لايستخدم مطلقا عناصر الطبيعة الحية، لايعرضها لامتزاج وتداخل معقد، ويعرض تشيخوف أيضا العناصر الأدبية لتغيرات بارعة : الخط الشكسبيري في ((النورس)) يقترن بالخط الموباساني، يمتدّ الخيط من ((هاملت)) إلى كتب موباسان، إلى التشابكات الرومانسية في ((قلبنا))، إلى الملاحظات السيكولوجية في مذكرات سفر موباسان. تشيخوف أيضا يدفع المشاهد إلى المقارنة بين مشهد عرض مسرحية تريبليف ومشهد المصيدة،

يجبر تريبليف وأركادينا على أن ينطقا بفقرات من ((هاملت)). وهو أيضا كأنما يدفع المشاهد إلى عقد مقارنة بين ((النورس)) وكتب موباسان، يجبر أركادينا على أن تقرأ مقطعا من ((على الماء)). هناك خط آخر في المسرحية، خط استجابات المؤلف لقضايا الفن المعاصرة، قضايا الجديد والقديم، قضايا المدرسة الطبيعية والمدرسة الرمزية، خط منولوجات تريبليف الموجهة مباشرة إلى قاعة المشاهدين لا الموجهة إلى شخصية أخرى.

((... عندما يرتفع الستار على حجرة ذات ثلاثة حوائط يغمرها ضوء الليل، ويحاول أولئك العباقرة كهنة الفن المقدس، تصوير الناس وهم يأكلون، يشربون، يحبون، يسيرون، يرتدون ستراتهم... عندما يحاولون من خلال لوحات وعبارات مبتذلة أن يستخلصوا قواعد السلوك والأخلاق، عبرة صغيرة، سهلة الفهم، مفيدة في الحياة المنزلية... عندما يقدمون لي الشيء نفسه بألف تنويعة، الشيء نفسه، الشيء نفسه، عند ذلك أركض وأركض هربا، كما هرب موباسان من برج إيفل الذي كان يكبس بابتذاله على عقله...)).

يستشهد النقاد بهذه السطور من ((النورس)) أكثر من مرة. بيد أن أحدا منهم لم يشر إلى التشابه الخارجي الكامل بين المسرحيات التي يسخر منها تريبليف ومسرحيات تشيخوف، تريبليف كأنما يهاجم بالذات مسرح تشيخوف: إذ إن النقاد من معسكر الديكادانت والرمزيين، النقاد من معسكر تريبليف يتهمون تشيخوف بأنه يحمل إلى خشبة المسرح الحياة اليومية التافهة، يصور في مسرحياته كيف ((يأكل الناس، يشربون، يحبون، يسيرون، يرتدون ستراتهم...)) لاغير. بينما لايوجد كاتب مثل تشيخوف في كل الأدب الروسي الحديث ينصرف بهذه القوة عن المسرح الضيق الأفق، عن مسرح الحقيقة الطبيعية التافهة.

تشيخوف وهو يثبت أشكالا جديدة في الفن المسرحي، يختار طريقا أكثر تعقيدا من طريق الديكادانت تريبليف : إنه لا يخشى أن يكرر من الناحية الخارجية عمل الدراميين الحرفيين، لاينحت من الرخام، وإنما يشكل من الطين ما يخطفه من أيدي هؤلاء الحرفيين، ومن هذا الطين ينشئ أعمالا تساوي في جودتها العالية أعمالا منحوتة من الرخام.

وفي هذا الشيء تكمن إحدى الخصائص الإبداعية العميقة عند تشيخوف : تشيخوف وهو ينصرف عن ظاهرة ما في الأدب، يستخدم هذه المادة نفسها التي هي من مميزات هذه الظاهرة. تشيخوف وهو يزدري المسرح الضيق الأفق يبقى بشجاعة لاتمتلكها سوى العبقرية الحقة، يبقى من الناحية الخارجية في محيط مواضيع وألوان هذا المسرح الضيق الأفق، يتجه إلى هذه المادة الحياتية نفسها التي تغذى منها المسرح الضيق الأفق ؛ المسرحيات اللاواقعية في سنوات الثمانينيات والتسعينيات.

لايمكن أن يحطّ الفن المبتذل كل الابتذال من الواقع في عيني تشيخوف. ((المادة الفاسدة)) لاتوجد مطلقا في مفهوم تشيخوف. في الوقت الذي كتب الشاعر تريبليف مسرحية الأحلام عن

((ما سيحدث خلال مائتي ألف عام))، تشيخوف كتب عن معاصريه الذين ((يأكلون، يشربون، يحبون، يسيرون، يرتدون ستراتهم)). بيد أن مسرحية تريبليف كانت حلما لاغير بالشكل الدرامي الجديد، مسرحيات تشيخوف كانت هذا الشكل الدرامي الجديد نفسه.

-٤-

كتب تشيخوف مسرحية ((شيطان الغابة)) في وقت أخفق فيه عن محاولة كتابة رواية. توجد خيوط لاشك فيها تربط خطط الرواية التشيخوفية بهذه الكوميديا. وليس عبثا أن تشيخوف نفسه قد اعترف : ((شيطان الغابة)) تصلح من أجل رواية. أنا نفسي أعرف ذلك جيدا. لاتوجد عندي قوى من أجل كتابة رواية. لم يحن بعد الوقت المناسب.)).

((الخال فانيا)) أيضا هي الشكل الممسرح عن هذه الرواية التي لم تتحقق.

((النورس)) في البداية تشكلت في ذهن الكاتب على أنها قصة تشيخوف نفسه رأى في المسرحية الصبغة القصصية.

وفي الأخير ((بستان الكرز)) في أصلها ((مسرحية رواية)) في علاقتها بالسلسلة الطويلة من المسودات القصصية.

لاحظ موباسان في مكان ما أن زولا وهو يتجنب الأماكن الانتقالية ((الجسور))، كتب ((نانا)) على أنها مسرحية، يقسم الرواية إلى أجزاء أكثر شبها بفصول المسرحية منها بأبواب الأعمال القصصية الروائية. تشيخوف يمضي في طريق معاكس : لا يسبغ الدرامية على الشكل القصصي الروائي، وإنما يمنح الدراما الخصائص القصصية الروائية. بيد أن النقاد الذين يؤكدون أن مسرحيات تشيخوف قصص مستترة مقنعة بالفعاليات والمؤثرات المسرحية القديمة، يضلون ضلالا عميقا.

يمكن أن ينتمي، للوهلة الأولى، في ((الخال فانيا)) مشهد إطلاق فوينيتسكي النار على البروفيسور سيريبرياكوف، إلى الفعالية، المؤثرات المسرحية القديمة. في حقيقة الأمر يقف أمامنا ((تحلل الأسلوب)) : لاتكمن الفعالية في إطلاق النار وإنما في عدم القدرة، عدم جدوى هذه الطلقات. لاتكمن الدراما في أن الخال فانيا يطلق النار من المسدس على سيريبرياكوف، وإنما في أن الخال فانيا ضعيف في كرهه، فقد قدرته على الكراهية، وهذا العجز وعدم القدرة على الكراهية يحددان عدم إصابة الهدف. الفعالية الدرامية التقليدية تنبعث عند تشيخوف في علامة معكوسة، وتمتلئ بمحتوى سيكولوجي عميق.

لنأخذ مثلا آخر، الحريق في ((الشقيقات الثلاث)). كثيرا ما يلجأون في المسرحيات القديمة إلى استخدام فعالية الحريق، كحل مفاجئ خارجي لهذه الحالة الدرامية أو تلك. يستخدم تشيخوف هذه الفعالية بصورة تختلف كل الاختلاف. الحريق في ((الشقيقات الثلاث)) يؤدي

بأقل صورة دور البديل عن الحدث الداخلي. إنّه خلفية لاغير، ينشئ حالة سيكولوجية معينة عند الشخصيات، حالة ترتبط بالليلة الأرقة، بالقلق، بالاضطراب. على هذا الأساس المؤثر المنفرد الحريق هو عند تشيخوف وسيلة لإبراز الحدث الداخلي في الدراما. تؤثر الفعالية في مسرحيات تشيخوف الناضجة على تطور الحدث الداخلي، لكنها، في الحقيقة، لا تؤثر مطلقا على تطور الحدث الخارجي. تشيخوف يصل من الفعالية المسرحية التي ((تلتصق المسرحية)) حولها إلى الفعالية التي تبرز الحدث الداخلي. على هذا الأساس تفتقد الفعاليات، المؤثرات خصائصها الرئيسة. لم يستطع بعض نقاد تشيخوف أن يلتقط هذا الاختلاف المبدئي الكبير.

((روائية)) مسرح تشيخوف تكمن في شيء آخر تماما. حلم تشيخوف حلما طويلا للغاية في أن يكتب رواية، لا لأنه يريد ((أن يصبح أطول)). حلم تشيخوف بالرواية لا كقصة يبلغ عدد الصفحات الفائضة فيها مائة صفحة، وإنما لوحة واسعة، متعددة الجوانب للحياة التي يعيش في إطارها.

قال تشيخوف : ((الرواية تحتوي عندي على عدة عائلات وكل المقاطعة بغاباتها، أنهارها، معابرها، سكة الحديد...)). فن تشيخوف المسرحي يحقق هذه التطلعات إلى الشكل الكبير. بيد أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بمعاني تشيخوف القصصية ؛ مسرحياته أقلّ شيء شبها بمسرحة الروايات والقصص التي لم تكتب التمسرح هو دائما استخلاص الحركة الخارجية من القصص والروايات. ثراء مسرحيات تشيخوف يكمن في الحركة الداخلية، عالم هذه المسرحيات معقد ومتعدد الجوانب.

تكمن الملامح القصصية الروائية عند تشيخوف الكاتب المسرحي في كونه قد استطاع أن ينشئ خصائص اجتماعية سيكولوجية بحرية شاعرية وكاملة لم يطلها سابقا سوى الكاتب الروائي. بيد أن تشيخوف من أجل هذه الخصائص الاجتماعية يحصل على لغة جديدة كل الجدة موجزة، يكتفي أحيانا بتفاصيل معينة، لكنه دائما دقيق ومعبر في هذه التفاصيل.

يخطئ كل الخطأ من يرى أن ((ما وراء السطور)) في مسرحيات تشيخوف يصور جانبا غير محدد من الحركات السيكولوجية الغائمة التي بدأت بالكاد تتشكل، على أنها لوحة مجردة لحالات الروح البشرية. ما وراء السطور عند تشيخوف واقعي، لاتكمن مهمته في إنشاء مزاج ما غير مدرك، وإنما يساعد على كشف الطباع السيكولوجية الحقة وصفات الأبطال الاجتماعية.

من هنا تنتمي قصصية تشيخوف إلى نوعية مسرحية جديدة رفيعة، لا تضعف عملية المسرحة، وإنما هي نفسها تصبح هذه المسرحة. يصور تشيخوف أبطال مسرحيته في روابط وعلاقات اجتماعية متعددة الجوانب. تشيخوف وهو ينشئ شكلا جديدا من الدراما السيكولوجية، أنشأ أيضا شكلا جديدا من الدراما الاجتماعية. سيكولوجية فن تشيخوف المسرحي تاريخية : التحليل المجهري لايقود إلى روح مجردة، وإنما يقود إلى عصر، إلى لوحة الحياة

الروسية المرئية من خلال تلسكوب ((مرصدة)). أمامنا شبكة سيكولوجية معقدة، بيد أننا نرى خلف هذه الشبكة لوحة الوطن الواسعة الأفق ب ((غاباته، أنهاره، معابره...)).

إننا يمكن أن نعرف طريق تشيخوف الإبداعي المبكر بدون ((إيفانوف)) و ((شيطان الغابة)). ولكن هل نستطيع أن نفهم تشيخوف في فترة النضج من دون ((الشقيقات الثلاث))، ((بستان الكرز)).

من الطريف هنا خاصية واحدة : كلما يصبح تشيخوف أكبر سنا ((يفترق)) أكثر في عمله الأدبي الشكل القصصي الروائي والشكل المسرحي. أعمال تشيخوف الأولى من أجل المسرح إعادة صياغة أقاصيص بصورة مباشرة، مسرحتها. ((في الطريق الطويل))، ((الزفاف))، ((اليوبيل))، ((ممثل تراجيدي رغم أنفه)) هي إعادة صياغة أقاصيص ((في الخريف))، ((زواج المنفعة))، ((كائن ضعيف))، ((واحد من كثيرين)).

مسرحية تشيخوف الشاب ((شيطان الغابة)) هي الشكل الدرامي لرواية عزم الكاتب على تأليفها ولم تتحقق. مسرحية تشيخوف في فترة النضج ((النورس)) الكاتب ((نوى أن يكتبها قصة)) لاغير.

مسرحية تشيخوف في المرحلة الأخيرة من إبداعه ((الشقيقات الثلاث)) لاترتبط مطلقا بأية قصة أو أقصوصة تشيخوفية. الخطّ المسرحي في تجربة تشيخوف الإبداعية يكتسب ((استقلالية)) أكثر فأكثر.

في الحقيقة مسرحية تشيخوف الأخيرة ((بستان الكرز)) ترتبط ارتباطا وثيقا بسلسلة كاملة من أقاصيص الكاتب في موضوع انهيار العشّ القريب إلى النفس، ولاسيما بأقصوصة ((عند المعاريف)). ومع هذا ((بستان الكرز)) أقل شيء تمسرحا عن هذه الأقاصيص، في تلك الصورة التي يبدو عليها مسرحة ((في الطريق الطويل)) أو ((الزفاف)). بين ((بستان الكرز)) وسلسلة الأقاصيص عن الناس الذين أجبروا إلى الأبد على أن يغادروا أماكنهم المألوفة، يوجد تشابه في المواضيع، لا في الشكل. ولعل ((بستان الكرز)) في معماريتها هي الأقل قصصية من كل مسرحيات تشيخوف الأخرى.

ولو أنّنا قارنا، على أساس التسلسل الزمني العكسي ((بستان الكرز)) مع ((الشقيقات الثلاث))، ((الخال فانيا))، ((النورس)) سنحسّ بسهولة استواء الشكل إلى حدّ ما في ((بستان الكرز))، سنجد جرعة خفيفة من الشرطية في حركتها ؛ الشيء الذي لايوجد مطلقا في ((الشقيقات الثلاث)) حيث يلتهم وهم تيار الحياة الطبيعي التشابكات المسرحية. في الحقيقة يمكن أن نسبغ على ((بستان الكرز)) الشكل الذي يستوفي الشروط الكلاسيكية من حيث وحدة الزمان والمكان. ولن نجد هذا الشيء نفسه في ((الشقيقات الثلاث))، ((النورس)) مهما حاولنا ذلك.

على هذا الأساس تشيخوف الكاتب المسرحي كأنما يمضي في حركة دائرية : يبدأ من الاعتماد على القوانين المسرحية في ((إيفانوف)) وفي مسرحياته من فصل واحد ((الفودوفيل))، تشيخوف يحطم هذه القوانين في ((النورس))، ((الخال فانيا)) و ((الشقيقات الثلاث))، مرة أخرى يعود في نهاية الطريق الإبداعي إلى هذه القوانين المسرحية في ((بستان الكرز))، لكنها أكثر دقة وتعقيدا مما هي عليه في ((إيفانوف)).

من هنا، من الطبيعي أن ((شيطان الغابة)) لديه شريك مصاحب، الرواية. ((بستان الكرز)) له شريكه الخاص به، له ((شظيته)) الخاصة به أقصوصة ((العروس)) التي كتبها تشيخوف إلى حد ما على أساس هذه المسرحية.

هنا ((النواة المركزية)) تنتقل من القصة إلى الدراما، الدراما تكتسب أهمية أساسية. الخطط القصصية تبدأ تتجمع حول المسرحية كما كان قبلا، الخطط الدرامية تتجمع حول الأقاصيص أو رواية لم تتحقق.

وإذا رغبنا في أن نحدّد تحديدا موجزا تجديد تشيخوف الكاتب المسرحي يمكن القول هكذا : أدخل تشيخوف في الفن المسرحي عنصرا قصصيا واسعا، حوّل هذا العنصر القصصي الواسع الأبعاد إلى نوعية مسرحية رفيعة جديدة.

يبدو الفن المسرحي عند تشيخوف ذلك الجزء الأكبر ذاتية في تجربته الإبداعية، وفي ذاتيته يبدو أكثر خضوعا لفعل الزمن.

شخصية المؤلف في أقاصيص تشيخوف تعبر عن نفسها من خلال كل تفصيل من تفاصيل الحياة المصورة، وفي الوقت نفسه لا تكبت هذه التفاصيل، لاتشوهها. عالم أقاصيص تشيخوف، على حد سواء، لاينفصل عن مادة الواقع ولا عن وعي الفنان الشاعري. نحن في الفن المسرحي التشيخوفي على استعداد لأن نرى سيطرة ذلك النوع من الوعي الشاعري القادر على أن يعبر عن نفسه على حساب مادة الواقع، على حساب تصوير الفنان الحياة لاغير.

-٥-

لقد أشاروا غير مرة إلى أن تشيخوف اتجه إلى الفن المسرحي على أنّه الشكل الكبير، عمل تشيخوف في الفن المسرحي هو ذلك النوع من التعويض عن عمل الكاتب الروائي الذي لم يتحقق. بيد أن تطلع تشيخوف إلى الشكل الكبير كأنّما لم يجد تعبيره النهائي في الفن المسرحي : بدا أن تشيخوف في نضاله مع الفن المسرحي المتمثل بعروضه الجارية، الخالي من ذاتية المؤلف، تشيخوف في نهاية المطاف يضع في مقابلة الشكل الدرامي الذي يحتوي على لوحات حياتية محددة معينة ومع هذا محدودة للغاية لوحات منزلية، وفي منزليتها ذاتية للغاية.

لا توجد مقالة في فن تشيخوف المسرحي تمضي دون الإشارة إلى تعبيريته، بيد أنـهم حتى هذا الوقت لايشيرون إلى خاصية أخرى، في اعتقادنا، جوهرية الواقعية القصصية الروائية التي لاتتعارض مع ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالتعبيرية عند تشيخوف وإنما تحدد هذه التعبيرية بصورة كاملة. الواقعية الشاملة الرصينة التي تفتقر إليها المسرحيات القديمة كل الافتقار، هو الشيء الذي يميز من الناحية الداخلية الأسلوب الجديد عند تشيخوف الكاتب المسرحي.

تصوير الحياة تصويرا واسعا هو الذي يقرب مسرحيات تشيخوف من الرواية. إن امتزاج عدم اكتمال الكلام، الصمت عن شيء ما، القطع التعبيرية بالقصصية الروائية الواسعة التي لا تعرفها مطلقا المسرحية القديمة هو الشيء الذي يميز تشيخوف الكاتب المسرحي.

كتب أحد النقاد أنّ مادة مسرحية تشيخوف الأولى ((إيفانوف)) ((تتطلب أطر رواية)). وفي الحقيقة، نحن نشاهد بأم أعيننا ضغط مضمون هائل يحطم أطر الدراما القديمة الضيقة، وينشئ أشكالا أكثر رحابة ومرونة.

الرغبة في كتابة روايات طويلة بصورة موجزة من أجل المسرح هي التي قادت تشيخوف إلى الأشكال المسرحية الجديدة. من هنا تستمد مصادرها الخصائص الفريدة من نوعها في فن تشيخوف المسرحي الذي يبدو تعبيرا عن الفن الذي قد يبدو بعيدا للغاية عن التحديد الواقعي. مسرحيات تشيخوف روايات طويلة كتبت بإيجاز.

تحدّث النقد الذي حلل مسرحيات تشيخوف عن تعبيريتها، عن أنّها مسرح مزاج، عن عدم ثبات شكل الكتابة المسرحية. على أن ((عدم الثبات)) الموهوم هذا كان نتيجة امتزاج الشكل الدرامي بالمادة الروائية، التصور القصصي الروائي الواسع بالوضوح المسرحي الجديد كل الجدة. تشيخوف يقدم أفكار وأمزجة العصر، القوى الاجتماعية، اللوحات الحياتية لمستويات اجتماعية كاملة دون أدنى خروج عن مبدأ الوضوح السيكولوجي الحديدي. تشيخوف لايريد أن يخلّ بتيار الحياة الطبيعي.

تشيخوف وهو يضع في أربع لوحات غير كبيرة، في فصول الدراما الأربعة محتوى تاريخيا واسعا، يوجه كل فنه من أجل أن يقدم في هذه اللوحات تعميمات حياتية كبيرة، لا يلجأ إلى تماسك الوقائع الأيديولوجية : كتاب المسرحيات القدماء دائما ما يجبرون أبطالهم على أن يتجهوا إلى المشاهد. أبطال تشيخوف يعيشون كأنما لا يبالون بالمشاهد وإذا اتجهت شخصيات تشيخوف في حالات استثنائية إلى المشاهد، فإنهم هنا يتحدثون مباشرة بلسان المؤلف لا من تلقاء أنفسهم، إنهم ينفذون توكيله الروحي الجاد. على هذه الشاكلة المنولوجات الختامية في ((الشقيقات الثلاث)).

الوضوح والتحديد في تصوير الظواهر الحياتية الكبيرة قادا تشيخوف إلى المنزلية الظاهرية للغاية، وهي بدورها أجبرت تشيخوف على أن يتجه إلى أساليب تشبه من الناحية الخارجية

الأساليب التعبيرية. بيد أن الخصائص الأسلوبية بالذات الفريدة من نوعها هي التي سوّغت تقريب تشيخوف من الدراما التعبيرية ودراما الغرفة، هذه الخصائص استقبلت في وقتها على أنها تعبير عن طبيعة فن تشيخوف الكاتب المسرحي.

طريق أنطوشا تشيخونتى إلى أنطون تشيخوف كان طريق الكاتب الذي أخذ يتعلم أن يسبغ معنى تعميميا على ماهو حياتي يومي عادي، وفي عاديته يبدو ظاهرة حياتية عرضية منفردة. تشيخوف يمتلك إلى درجة عالية للغاية فن إثراء القصة بتداعيات اجتماعية واسعة. كل موضوع منفرد عند تشيخوف في مرحلة النضج، الذي قد يبدو من الناحية الخارجية عديم الأهمية للغاية يدرك على أنه محاط بأفقية الوطن الواسعة، ممتزج بالسيرورة التاريخية العامة. أقاصيص تشيخوف بالرغم من أطرها المحدودة من الناحية الخارجية، تبدو متفرعة بصورة فريدة من نوعها، تمدّ خيوطها إلى أقاصي ظواهر الحياة الروسية. نحدس خلف كل واقعة منفصلة ((منزلية)) ظاهرة اجتماعية كبيرة، خلف كل شخصية عرضية للغاية نحدس مستوى اجتماعيا كاملا.

تشيخوف كاتب القصة الذي يوجه عنايته البالغة إلى التحليل السيكولوجي الدقيق كل الدقة، تاريخي بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. حتى أثناء قراءة تلك الأقاصيص التي يبدو تشيخوف فيها كأنما يهتمّ بتحليل الظواهر السيكولوجية الفسيولوجية الشاذة المنفردة، تبرز في وعينا بصورة سحرية ما لوحة المجتمع، لوحة التاريخ.

على أن هذا المعنى الاجتماعي التاريخي الواسع في مسرحيات تشيخوف عادة ما يقبع في الطبقات الداخلية العميقة.

شاعرية حديث الشخصيات التشيخوفية ليست نوعية ((أدبية)) بالمعنى الضيق لهذه الكلمة لاغير. يكمن في هذه الشاعرية مفتاح الجمال التشيخوفي وربما فلسفة تشيخوف الأخلاقية.

في الحقيقة تتنافى المشاعر الإنسانية عند تشيخوف مع سطحية وعدم وضوح التعبير الشكلي عنها. العبقري الأصيل لاغير هو الذي يستطيع أن يبقى بتواضع في دائرة تصوير ماهو ((منزلي))، لايتنازل عن فنه ولو مرة واحدة لهذا الشيء ((المنزلي)) نفسه. تشيخوف أكثر من غيره من كتاب عصره كان يدرك أن الواقعية الحقة دائما شاعرية. نموذج مدهش في حرية الشاعر عن المادة !

لايمكن مطلقا أن ننسى أنّ ((بساطة)) تشيخوف ليست من ذلك النوع الذي يمكن أن يستبدل بعناصر ((التعبيرية الطبيعية)). وإذا كان قد استوعب عمل تشيخوف في الفترات الأولى على أنّه تدني الشعر إلى الواقع ((المنزلي))، فإننا اليوم نستوعب عمل تشيخوف على أنّه قبل كل شيء سمو المشاعر الإنسانية البسيطة إلى قمم الشعر.

أجل، تشيخوف يزدري، يسخر من سلطة ماهو ((منزلي)) المبتذلة. لكنه يقدر كل ماهو بسيط ونقي، ذلك الشيء الذي يتمكن الإنسان من حمله خلال ماهو ((منزلي))، يعتزّ بقدرة

الإنسان على أن يشعر بجمال الحياة تشيخوف الكاتب المسرحي يعبر عن هذه القدرة في لغة الأبطال، في موسيقية بناء الحديث، تلك الموسيقية الرقيقة كل الرقة التي تتشبع بها لغة الأبطال، وتحدد أحيانا بناء المسرحية، معماريتها.

شعر تشيخوف دائما وفي كل مكان يقتفي قضايا جامعة. أناقة الشكل عند تشيخوف دائما ما تخدم مضاعفة الإحساس بالمسؤولية أمام الحياة.

العنصر الكوميدي في كثير من الأعمال الدرامية يعود إلى المؤلف لا إلى شخصيات المسرحية. تداهم الفكاهة الحدث، والمشاهد في هذه اللحظات يعتقد أن المؤلف يخرج من خلف الكواليس مباشرة إلى خشبة المسرح ويحجب معه الشخوص.

-٦-

نحن نضحك في مسرحيات تشيخوف لا لأنها تحتوي على شخوص كوميدية لاغير، وإنما لأن في الشخصيات نفسها يوجد مزاج فكاهي، نزعة فكاهية. المصدر الثاني للفكاهة في ((الشقيقات الثلاث)) في قاعة المشاهدين، على الأرجح، يتغلب على الأول. القدرة على إبراز ماهو فكاهي، الإحساس بالفكاهة، التعبير عنها بشكل موجز معبر من طبيعة معظم شخصيات مسرحية ((الشقيقات الثلاث)). لايمكن القول إن هذه الفكاهة فردية بصورة دقيقة، بحيث نستطيع في ثقة كاملة أن نميّز بين صفات كل شخصية على حدة.

على أن تشيخوف هنا يدخل ظلالا فردية معينة ؛ فكاهة تشيبوتيكين الحزينة لاتشبه فكاهة ماشا الحادة، فكاهة ماشا الحادة لاتشبه فكاهة توزينباخ المتحفظة. بيد أن هذا التصنيف هو نتيجة التعميم العفوي للملامح الغالبة في صفات الشخصيات على خصائصها الروحية بما فيها ظلال فكاهيتها. وإذا غفلنا عن هذه الملامح الغالبة فإننا نلمس بوضوح في فكاهة شخصيات ((الشقيقات الثلاث)) شيئا ما عاما للغاية، لا يفصلها الواحدة عن الأخرى، وإنما، على العكس، يسبغ عليها تشابها داخليا إلى حد ما، تشابها روحيا.

هذه الفكاهة العضوية في كل شخصية نستوعبها في الوقت نفسه على أنها تذكير بفكاهة الكاتب المسرحي نفسه، بقدرة تشيخوف الكاملة على أن يلتقط التقاطا دقيقا ماهو مضحك ويتحدث عنه بذكاء. فكاهة مسرحية تشيخوف تخضع على هذا الأساس ل ((قانون المهارة الفنية)). في الحقيقة إن العنصر الفكاهي يرفع شخوص ((الشقيقات الثلاث)) إلى درجة ما روحية رفيعة، إنه يتحول إلى عنصر جوهري في شعر تشيخوف المسرحي.

لا توجد في مسرحيات تشيخوف حركات جماعية متوترة، لاتوجد نقاط ذروة حادة مثيرة. أضف إلى ذلك أن دراما تشيخوف في حدود كل فصل كاملة للغاية، إنّها لوحة واحدة مأخوذة من تيار الحياة، ولذا لا تخضع للانقسام إلى مشاهد معينة مرتبطة بلحظات انتقالية.

الفصل الثاني في ((الشقيقات الثلاث))،من وجهة نظر الخصائص المسرحية الخارجية، يبدو أقل توفيقا، ولهذا هو أكثر صعوبة عند الإخراج. في الفصول الأخرى يمكن الاعتماد على الأحداث الحياتية وعلى مزاج معين يلون هذه الأحداث.الفصل الأول مليء بمؤثر النمو، مصبوغ على وجه العموم بنغمة مضيئة مشرقة. تأتي في الفصل الثالث الأحداث خارج خشبة المسرح من أجل مساعدة المخرج : قرع الناقوس، إشارات البواقين، ضجيج الحريق، لمعان اللهب، مجموعة كاملة من النوتات من مختلف وسائل التقنية المسرحية القادرة على أن تؤثر في مخيلة المشاهدين. الفصل الثالث من ناحية المزاج العام يشكل وحدة كاملة إلى حدّ معين : توتر الأعصاب في المساء، يحل محله الإعياء في الصباح. اعتراف ماشا، دموع اليأس عند إيرينا، منولوج تشيبوتيكين التراجيدي، القلق الذي يسيطر على روح كوليجين المسكين، الموسيقية الخفيفة في النهاية، حيث يدوي في صوت إيرينا الذي يتحدث عن موسكو الحزن المتعب لا الألم العنيف.

الفصل الأخير في دراما تشيخوف يكرر إلى حدّ معين تصادمات الفصل الأول في صورة عكسية. مؤثر النمو المتواصل يحل محله مؤثر الانهيار المتواصل، المزاج الربيعي العام يحل محله المزاج الخريفي. تتخلل الحركة الدرامية الفصل الأخير أيضا ؛ مثل الفصل الأول يوجد هنا ذلك الامتلاء الذي يجبر المخرج على أن يفكر في اختيار وسائل التعبير التي توحي بها المسرحية في صور متعددة، أكثر من أن يعثر على نقاط استناد ضرورية معينة في عملية الإخراج.

الفصل الأول، الثالث، الرابع يمكن أن تتصف بصيغة حياتية وموسيقية معينة. الفصل الثاني يبدو التعبير عنه بهذه الصيغ أكثر صعوبة : إنّه قطعة من الحياة أقل قابلية للعرض الدرامي، بمزاج عام متنوع، ولذا فهو أقل تحديدا. على الرغم من كل هذا، أو على وجه الدقة، الفصل الثاني لهذا السبب يمتلك أهمية خاصة. الفصلان الأول والثاني المتضادان يعبران، في الحقيقة، عن فكرة المسرحية. النصف الثاني من المسرحية هو عرض الموضوع وتطوره الإضافي. نحن لا نريد بهذا القول إنّ الفصلين الثالث والرابع في ((الشقيقات الثلاث)) هما ((زائدان)). على أنّه إذا كان ما سيحدث يظل خافيا كل الخفاء بعد الفصل الأول بالنسبة للمشاهد، فإن اتجاه الحياة نفسه بعد الفصل الثاني يصبح واضحا للمشاهد. وهو لايعرف ما يحدث لشخوص المسرحية، يعرف ما يجب أن يحدث لهم. بيد أن تشيخوف وهو يصف عملية التفسخ الحياتي التدريجي التي يدركها المشاهد بالحدس، يواصل وضع المشاهدين في حالة توتر، إذ إن ((الشيء المدرك بالحدس)) هو لاغير هاجس داخلي بمحتوى حياتي هائل يكمن في عملية تطور وختام المسرحية.

يحدث في الفصل الثاني بالذات مالا يمكن إصلاحه، يحدث ما يحدد مصير الأبطال، وقوعهم تحت رحمة الواقع. التحولات المدهشة التي يلاحظها المشاهد في روح إيرينا وأندريه أهم في نظره من أحداث المسرحية الخارجية الدرامية للغاية، وتؤثر فيه أكثر، مثلا، من موت توزينباخ في المبارزة. ذلك يحدث لأنّ تشيخوف في تصوير هذه التحولات النفسية تمكن إلى درجة فريدة للغاية من أن يلتزم المبدأ الرئيس في الفن المسرحي الوضوح في الرؤية.

الفصل الثاني فقير الحركة، يفتقر إلى المنظر الطبيعي وإلى نافذة مفتوحة على الطبيعة، يمكن أن يمثل أمام المشاهد ضيقا كل الضيق، خانقا نوعا ما ، ((غرفيا))، يفتقر إلى الهواء والشعر، داعيا إلى تجاوز حدود فن ما، ويدخل في حدود الحياة اليومية العادية للغاية : على الطاولة سماوار، الناس يشربون الشاي، يتحدثون، يقرأون الجريدة، يدندنون، يرقصون الفالس على أنغام البيانو، يتبادلون جملا عرضية مفاجئة... يبدو أن الكاتب المسرحي لا يتدخل في شيء، لاينظم كل هذه الحياة اليومية العادية، لايوجهها في مجرى الكتابة المسرحية العادية.

تشيخوف عندما يريد أن يعبر عن نفوره من شخصية من شخصيات مسرحياته ينسب إليه اللامبالاة بالموسيقى. تشيخوف في ((الخال فانيا)) إلى جانب يلينا أندرييفنا وسونيا، يريد أن ينهي الفصل الثاني بالموسيقى، لكنه يريد أكثر من أيّ شيء آخر أن لايسمح سيريبرياكوف بالعزف : ((عندما يكون مريضا تهيجه الموسيقى)). بيد أن تشيخوف نفسه لايصدق هذا المرض : الموسيقى عند سيريبرياكوف من دون أي مرض في المنزل ضجيج، فوضى، نزق.

((ممنوع !)) هذا هو الردّ الذي عادت به سونيا التي دخلت إلى سيريبرياكوف لتعرف هل من الممكن العزف على البيانو. هذا ال ((ممنوع)) تشيخوف يجعله خاتمة الفصل، ولهذا فهو يبدو دراميا حقا : حيث يوجد سيريبرياكوف، لاتوجد هناك ولايمكن أن توجد الموسيقى، وحيث لاتوجد الموسيقى، لاتوجد هناك ولايمكن أن توجد السعادة التي تحدثت سونيا قبل قليل عنها.

تشيخوف في ((الشقيقات الثلاث)) يسبغ على نتاشا ملمح ((معاداة الموسيقى)). تصدح في المنزل أنغام الفالس، أنغام السعادة، وسرعان ما تنطلق ((ممنوع!)) كلمة نتاشا الشخصية الطاغية المبتذلة. وسرعان ما يتذكر الأبطال القريبون من تشيخوف أن ليس هم أصحاب المنزل : يطردونهم، أصبح عليهم أن يغادروا. يشعر المشاهدون عندما يتوقف الفالس بأمر من نتاشا كيف ينمو في أعماقهم النفور من صاحب منزل آل بروزوروف الجديد. ومع ماشا يردد المشاهدون ملاحظتها، ولكن بصوت عال : ((ليس بوبيك هو المريض، وإنما هي وحدها... هكذا ! (تضرب جبهتها بأصبعها)، مبتذلة !)).

في رأي أ.كوجيل أن تشيخوف الكاتب المسرحي يصطدم في عمله التجديدي بمعوقات لايمكن تجاوزها، وفي نهاية المطاف يجبر على أن يلجأ إلى أساليب الكتابة المجربة: تشيخوف يحلم بدرامية لا تعوقه عن أن يصور الناس قاعدين حول طاولة الغذاء، يتحدثون فيما بينهم، ومع هذا توجد في مسرحيات تشيخوف عمليات انتحار، ومحاولات اغتيال ومبارزات، وحريق.

الفصل الثالث في ((الشقيقات الثلاث)) يبدأ من قرع الناقوس، لمعان الحريق، إشارات رجال المطافئ. الفعالية المسرحية القديمة التي أدينت منذ زمن بعيد تبدو واضحة للعيان.

تشيخوف، في الحقيقة، لايصور الحريق وإنما لمعان الحريق. ((من هذه الغرفة، تلاحظ أولجا، لايرى الحريق، هنا غرفة هادئة...)). وهذا ليس تفصيلا عرضيا. الحريق في ((الشقيقات

الثلاث)) لايشبه مطلقا أساليب الفن المسرحي القديم، ذلك أنه ليس نقطة ذروة فعالة، ولا يؤثر مطلقا على مسار الحدث الخارجي. كل شيء يحترق عند فيدوتيك كل الاحتراق، وكاد منزل آل فيرشينين أن يحترق، لكنّ هذه الأحداث تمتلك أهمية ضئيلة في تيار المسرحية العام، مثل الحريق في منزل آل كولوتيلنيك غير المعروفين الذين تذكرهم أولجا. الحريق عند تشيخوف وسيلة لإظهار الحالات الروحية المعروفة لأبطاله، حالات الاضطراب، التهيج والإعياء لاغير. لايجذب تشيخوف في هذه الحالة فعالية الحريق المسرحي. إن ما يجذب انتباهه بعض لمعان الحريق في أرواح الأبطال، اعترافاتهم، نزعاتهم، دموعهم، إعياؤهم، شعورهم بالأرق والعذابات في تلك الليلة.

لقد طلب تشيخوف من المسرح الفني أثناء التدريبات على ((الشقيقات الثلاث)) أن لا تحجب الخلفية في الفصل الثالث بأية حال من الأحوال المحتوى الرئيس، أن لايصرف الانتباه عن الحركات الروحية. لقد أراد تشيخوف أن لا يحمل الحريق الذي يحدث خارج خشبة المسرح إلى خشبة المسرح ضجة غير ضرورية.

كتب تشيخوف إلى أولجا كنيبر ((أستنتج من خلال الرسائل أنكم تقومون بترهات لامعنى لها. في الفصل الثالث ضجيج. لماذا هذا الضجيج ؟ الضجيج من بعيد لاغير، ضجيج خافت، غائم...)).

على هذا الأساس تكتسب بعض التفاصيل تيارا ولونا واحدا، مجرى روحيا واحدا.

قال تشيخوف إنّ في أقاصيصه يوجد البداية والنهاية لاغير، أما ((اللب فلا يوجد)). هذا الاعتراف عادل إلى حدّ ما. لكنّنا في الحقيقة نلمس في أقاصيص تشيخوفية أخرى ((ميلا نحو الخاتمة))، نلمس إعدادا مبدعا لأسس الخاتمة المؤثرة، تتشبع النهاية بموسيقية خاصة. نحن نلتقط في مسرحيات تشيخوف بصورة جيدة خصائص البناء هذه، على الأقل في ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث)) وجزئيا ((بستان الكرز)). تشيخوف يسبغ على نهايات هذه المسرحيات صفة الاستنتاجات السمفونية الواسعة، الغنائية القلقة التي تحتضن الحياة على خشبة المسرح بمزاج عام واحد، التي تجمع الحدث في فكرة إنسانية عميقة ولطيفة. لبّ ((الشقيقات الثلاث)) غير غائب على الاطلاق، مفعم بالمحتوى الدرامي.

الفصل الأخير في ((الشقيقات الثلاث)) لايحتوي على اكتشافات مفاجئة معينة. وهذا أمر مفهوم للغاية، ذلك أن تشيخوف وهو يصور الواقع الحقيقي في تياره الطبيعي، لايقود المشاهد في الفصل الأخير إلى الحل في معناه الكلاسيكي، وإنما يقوده إلى اللقاء الأخير بالأبطال، إلى إلقاء نظرة أخيرة على كل مصيرهم الحياتي، إلى وداع ماضيهم، وداع أحلامهم بالمستقبل. في الحقيقة الكاتب المسرحي أيضا في الفصل الأخير يخبرنا عن الأحداث المهمة ويكشف ملامح بعض الشخصيات الجديدة الجوهرية للغاية. يكفي أن نشير إلى أحداث مثل موت توزينباخ، إلى هذه

الملامح السيكولوجية الجديدة مثل إرهاصات كوليجين الروحية التي تجعلنا نتصالح معه أو على الأقل تغير فكرتنا عن جوهر هذا الإنسان. على أن الفصل الأخير يضع بصورة عامة أمامه أهدافا موسيقية، نستخدم هذا التعبير في المعنى الذي يراه تشيخوف. إننا نشعر في خاتمة المسرحية أكثر من أي شيء آخر برغبة تشيخوف في أن يذكر بنفسه من خلال فنه الخاص به، بتكثيف وسائله الخاصة به في تصوير الواقع، بصوت شعره الصادق المتواضع. ونحن نتحدث عن الدلالة السمفونية في الفصل الأخير، في الحقيقة، نتحدث عن الحماسة العفيفة في طبيعتها، الموسيقية في التعبير عنها، الحماسة التي أصوات بعض الأبطال فيها لاتتمايز فيما بينها إذ أنها تحولت إلى ظلال خفيفة لأصوات الشاعر نفسه.

يعرف تشيخوف جيدا قوة تأثير الموسيقى المصاحبة في الأعمال المسرحية. أبطال مسرحيات تشيخوف يستظهرون ثنائيات على أنغام الكمان والبيانو، يعزفون فالسا سوداويا حزينا، يلعبون بأوتار الجيتار، يرقصون على أنغام الأوكسترا...

في الفصل الأخير من ((الشقيقات الثلاث)) يدخل تشيخوف عزفا على البيانو للحن ((صلاة العذراء))، موسيقى الجوالين عازف الكمان، عازف القيثار، الأوكسترا العسكرية.

الكتاب الرابع
في دراما تشيخوف[٥]

-١-

يرى ريفياكين أن كتاب المسرح الذين جاءوا قبل تشيخوف قد ((صوروا الحياة العادية للناس العاديين. بيد أنهم يصورون حياة أبطالهم العادية في مواقف حادة وانعطافات عنيفة... تشيخوف لم يكن يصور في مسرحياته أحداثا ومواضيع غير عادية، استثنائية... كان يطالب الكتاب بمواضيع وأحداث حياتية عادية...)).

انصرف تشيخوف كل الانصراف عن تصوير ((الأشرار والملائكة)) أي ((أولئك الذين ينحدرون من شخصيات استثنائية...))، إذ كان المبدأ الرئيس في مذهب الكاتب الفني ((أن يؤكد الجمال الروحي في الناس البسطاء، العاديين، أن يصورهم في ظروف طبيعية، أن يصور المحيط الاجتماعي الذي يحيطهم ويحدد سلوكاتهم وتصرفاتهم)).

في مسرحيات تشيخوف ((لايوجد بطل رئيس، تخضع لها الشخصيات الأخرى أو تشكل خلفية لها...)).

في كل مواضيع وأحداث مسرحيات تشيخوف التي تصور الحياة اليومية العادية للناس العاديين ((تتكشف علاقات الناس العاديين المعقدة، المتعددة الجوانب بعضهم مع بعض ومع الواقع الذي يعيشون فيه. تشيخوف وهو يؤكد استخدام الأحداث والمواضيع البسيطة، غير المؤثرة لايسعى إلى التبسيط في التصوير، وإنما يكشف التعقيدات والدرامية الحياتية في كل ماهو عادي يومي وبسيط...)).

في مسرحيات تشيخوف الكبيرة يبدو ((تصوير السيرورات الحياتية تصويرا شاملا...))، إذ نرى في أحداث وحبكات هذه المسرحيات ((تيار الحياة)). على أن الجديد الذي جاء به تشيخوف في مجال الأحداث والحبكات الدرامية ((لايتعلق بالبساطة، العادية، العمق، الاتساع في تصوير ماهو حياتي، وإنما يتعلق بنوع الصراع في هذه الأحداث والحبكات...)).

تشيخوف وهو يصور تيار الحياة اليومية الطبيعي في حياة الناس العاديين لايضع في أساس أحداثه وحبكاته ((صراعا واحدا وإنما يضع مجموعة من الصراعات التي ترتبط فيما بينها، تتشابك فيما بينها في صورة عضوية... على أن الصراع الرئيس الذي يوحد هذه الصراعات المختلفة هو صراع الأبطال مع نظام الحياة القائم، مع الواقع المحيط، لاصراع الأبطال فيما بينهم...)).

جوهر الصراع هنا لا يكمن ((في مواجهة الشخصيات القوية، الأبطال السلبيين ((الواقع المنحط))، وإنما في الوضع الصعب الذي يقع فيه الناس العاديون البسطاء...)).

يرى ريفياكين أن ((تشيخوف وهو يعرض التناقض القائم بين الناس والظروف التي تسحقهم لم يكشف كل تعقيدات وعنف هذه التناقضات. في بعض الحالات، بهذا المقدار أو ذاك يخفف من هذه التناقضات. على هذا الأساس لايصل الصراع في مسرحياته بين الناس المتطاحنين فكريا واجتماعيا إلى مداه، لايتخذ أبعادا واسعة. مثال ذلك فوينيتسكي في ((الخال فانيا)) يبقى بعد ((تمرده)) خادما عاملا عند سيريبرياكوف. تشيخوف على هذا الأساس يبني صراعه على قاعدة سيكولوجية اجتماعية أو قاعدة أخلاقية بيئوية، في الوقت الذي يحسم هذا الصراع في الحياة على أساس اجتماعي سياسي...)).

دائما ما تختفي في مسرحيات تشيخوف ((خلف الكلمات والإجابات والملاحظات التي قد تبدو لاقيمة لها معاني كبيرة، أفكار ما وراء السطور المعقدة)). في هذه المسرحيات ((توجد كثرة من ((الأحاديث الداخلية)) عندما يتحدث الناس عن شيء ما وهم يفكرون في شيء آخر، حيث يقوم حوار خفي سيكولوجي عميق بواسطة حديث ((محايد)) من الناحية الخارجية في موضوع بيئوي... مثال على هذا النوع من ((الحديث الداخلي)) ذلك الحوار الأخير الذي يدور بين فاريا ولوباخين في ((بستان الكرز)). تختفي خلف الحديث العادي عن شيء ما أضاعته فاريا، عن بعض الأعمال، عن الطقس، المشاعر الحقيقية لكل واحد منهما نحو الآخر...)).

-٢-

تشيخوف لايعطي أهمية كبيرة ((في تطور الحدث تعقد الاشتباكات)) وإنما يولي أهمية بالغة ((الصفات الإنسانية، كشف جوهرها الداخلي، سيكولوجيتها، يدخل في مسرحياته الصراعات المتعددة، ينقل الأهمية الرئيسة إلى صراع الشخصيات مع الواقع)). هذا يقود إلى أن ((الحدث في مسرحياته يتطور في تيار حياتي واسع تتقاطع فيه في علاقة متبادلة، وتسير جنبا إلى جنب خطوط المسرحية المتوازية التي تبدو أحيانا ضعيفة الترابط فيما بينها)). أضف إلى ذلك أن ((تطور الحدث يزداد تعقيدا بمواضيع جمة خارجة عن الأحداث الرئيسة، مواضيع جمة إضافية عارضة، بمشاهد تجري خارج خشبة المسرح، تشكل خلفية حياتية هائلة صادقة...)).

تشيخوف ((يحرص على أن ينقل إلى خارج المسرح كل الأحداث المؤثرة من الناحية الخارجية. انتحار تريبليف في ((النورس))، زواج أندريه، مبارزة توزينباخ وسوليوني في ((الشقيقات الثلاث))، بيع الضيعة والبستان بالمزاد في ((بستان الكرز)).

تشيخوف يبني مسرحياته كما لو أنها ((نظرية (تصورات) معقدة)) تعكس ((الحياة في عملية تطورها المعقدة من جميع الجوانب في صورة كاملة)).

يبدو تشيخوف في بعض الحالات كأنما ((يتخلص بصورة كاملة من خشبة المسرح، يحرص على أن يمزج الشيء الذي يصوره في المسرحية بتيار الحياة الذي يجري خارج خشبة المسرح. لذا يعقد تشيخوف الصراع الرئيس الدائر في مسرحية ((بستان الكرز)) (الصراع من أجل الضيعة) بصراعات موازية (تروفيموف رانيفسكايا، جايف تروفيموف لوباخين، فاريا لوباخين، دويناشا ياشا، ييبخودوف ياشا)، بمشاهد عرضية موازية (مثلا، اللقاء بعابري السبيل).

الناقد أ. إي. ريفياكين يجد أن كتاب المسرح الذين جاءوا قبل تشيخوف ((يبنون مسرحياتهم على التوتر الدرامي المتواصل المتصاعد حتى النهاية، على الصعود الداخلي والخارجي للحدث. الذروة في مسرحياتهم، كقاعدة عامة، تتوافق مع الحل)).

تشيخوف الذي يحطم الشرطية في المسرح، يحرص على تطور الحدث حياتيا، ينقل الذروة في مسرحياته إلى الفصل ماقبل الأخير. على هذه القاعدة يبني ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث))، ((بستان الكرز)). ((الذروة في ((الخال فانيا)) هي المشهد الأخير من الفصل الثالث حيث تصل التناقضات بين الشخصيات حدّها الأقصى وتحسم بطلقات فوينيتسكي. الأحداث التي وضعت في أساس مسرحية ((الخال فانيا)) تنتهي، في جوهر الأمر، في الفصل الثالث. كل الفصل الرابع هو الحل لاغير لكل هذه الأحداث...)). تشيخوف هنا ((يؤكد أن الدرامية لا تنحصر إلى حد معين في الأحداث الاستثنائية، في الصراعات الحادة العنيفة بين الناس وإنما تظهر في تيار الحياة العادي...)). ((وضع فوينيتسكي أكثر درامية ليس في لحظة تمرده على سيريبرياكوف، وإنما عندما يعود من جديد يكتب كشف الحساب في بيع الزيت النباتي والشعير...)).

مادة التصوير الفني في مسرحيات تشيخوف ((ليست هي الأحداث، المشاهد، الوقائع البارزة إلى حد ما، وإنما كل تيار الحياة حيث يمتزج العادي وغير العادي، البسيط والاستثنائي، اليومي والنادر امتزاجا معقدا...)).

في مسرحيات تشيخوف ((غياب الصراع التقليدي الذي يربط جميع الشخصيات ربطا وثيقا، ويحدد تصادمها، صراعها، تطور الحدث كله، بدون شك، يضعف الدينامية الخارجية لها (أي المسرحيات).

مسرحيات تشيخوف بالمقارنة مع جريبويدوف، جوجول، أستروفسكي تبدو في تطورها الخارجي بدون حدث تقريبا. بيد أن تشيخوف وهو يضعف ملامح الصراع الخارجية، في

الوقت نفسه يقوي الدينامية الداخلية. يركز عنايته الأساسية على الجانب السيكولوجي لشخصياته، لا على تشابك الأحداث والحبكات، لا على الأوضاع والصدامات الخارجية...)). يبرز في مسرحيات تشيخوف في المكان الأول ((الجانب العاطفي السيكولوجي، الغنائي من الحياة البشرية. تستبدل الدرامية الخارجية عن وعي بالدرامية الداخلية)).

يستخدم تشيخوف في مسرحياته استخداما واسعا الوقفات (لحظات الصمت)، لوحات الطبيعة التي تملك دلالات مختلفة في أعماله المسرحية. ((الوقفات في مسرحيات تشيخوف توسع، تعمق من معاني الكلمات، معاني الملاحظات والإجابات، تسبغ على مسرحياته أهمية سيكولوجية وتحل محل الكلمات...)).

((الوقفات العاطفية السيكولوجية التي كثيرا ماتستخدم في مسرحيات تشيخوف تمتلك معنى عميقا متعددا، إذ تكتسب مكانة مهمة في وسائل التأثير المسرحي...)). يكفي القول إن ((الوقفات في ((الخال فانيا)) ثلاث وأربعون، في ((الشقيقات الثلاث)) تسع وخمسون، في ((بستان الكرز)) أربع وثلاثون، هذه الوقفات تعبر عن بطء الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت، الحياة الجامدة غير المتحركة، الشبيهة بالمستنقع الراكد)).

((الطبيعة عند تشيخوف خلفية بيئوية واقعية ومادة للاستيعاب الغنائي عند الشخصيات...)).

((المنولوجات الغنائية في مسرحيات تشيخوف تنشئ الجو العاطفي الانفعالي المباشر، تعبر الشخصيات في هذه المنولوجات عن آرائها في الحياة، تعبر عن مشاعرها ومعاناتها...)).

-٣-

تشيخوف يستخدم ((وسائل الرمز الواقعي)). نجد في ((مسرحياته، وفي تركيب الصور الفنية، وفي بناء الأحداث والحبكة خلف كثير من المشاهد والمواضيع البيئوية الواقعية الجانب الثاني السيكولوجي، الاجتماعي الفلسفي العميق...)). قتل تريبليف طائر البحر في ((النورس)) مثال على ((الرمز الواقعي البيئوي المعقد كل التعقيد...)).

في ((الشقيقات الثلاث)) نجد الرمز المتعدد الجوانب للغاية. الفصل الثالث في هذه المسرحية ((يجري على خلفية الحريق الذي يشبّ في المدينة.)) هذا الحريق يرمز إلى وضع الشقيقات الثلاث. تحترق في هذه الليلة ((كل آمالهن في السعادة)). في هذا الفصل يحطم تشيبوتيكين دون قصد ساعة مصنوعة من الخزف الصيني، تحطم هذه الساعة يرمز إلى مفارقة تشيبوتيكين الشقيقات.

في ((بستان الكرز)) عنوان المسرحية، الصوت القادم من بعيد الذي يتلاشى، الحزين الذي يذكرنا بوتر يتمزق، يعبران تعبيرا واضحا عن الرمز الواقعي المعقد كل التعقيد.

على هذا الأساس ((الوحدة العضوية بين ماهو واقعي بيئوي وماهو اجتماعي فلسفي عميق المحتوى يشكل الخصائص المميزة لمسرحيات تشيخوف...)).

إننا لايمكن ((أن نفهم مسرحيات تشيخوف فهما صائبا إذا أنزلناها إلى المستوى الواقعي البيئوي أو نفصلها عن التربة الواقعية، أن نرى فيها معنى اجتماعيا فلسفيا أو نعتبرها مسرحيات مزاج أو رمز تجريدي عديم المحتوى لاغير...)).

((يتجنب تشيخوف الديناميكية الخارجية للأحداث. لكنه ينشئ في مسرحياته ثلة من العلاقات والروابط الإنسانية المتبادلة التي تحدد النمو المتواصل لتوترها الداخلي. وإن وجدت مسرحية تبدو من الناحية الخارجية مبنية من عناصر غير متجانسة فإنها تمتاز بوحدة فكرية موضوعية صارمة.)).

يؤكد أ. ريفياكين أن ((بستان الكرز)) ليست دراما، ليست تراجيكوميديا، وإنما كوميديا غنائية تسود فيها المواقف الكوميدية. الدرامية فيها تكمن في معاناة مالكي بستان الكرز لاغير.

((مسرحيات تشيخوف ليست كلها كوميديا، هناك أيضا الدراما. ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث))، تعدان دراما غنائية من دون جدال)).

يعمد تشيخوف إلى ((أن يجسد الدينامية الداخلية لمسرحياته في شكل مسرحي خارجي واضح وطبيعي)).

يستخدم تشيخوف استخداما متعدد الجوانب للغاية ((أشكال التمسرح الخارجي : الوصفية الطبيعية والرائعة في وقت واحد، امتزاج المشاهد الكوميدية والدرامية امتزاجا ماهرا، استخدام الحوادث الكوميدية الدرامية استخداما حاذقا حيث يمتزج الحزين، التراجيدي والمضحك امتزاجا لا انفصام فيه، الاتجاه إلى المشاهد العاطفية المؤثرة (اللقاء، الوداع، الوصول، الرحيل وغير ذلك) إدخال الموسيقى، الضوضاء، الأصوات، التوسع التدريجي في عدد شخصيات المسرحية...)).

يرى تشيخوف أن الحدث يجب ((أن يتطور تطورا سريعا من فصل إلى آخر وأن يتوتر أكثر فأكثر، يؤكد أن الفصل الأول يجب أن يكون أطول من غيره، أما البقية فأكثر قصرا. على أساس هذه المبادئ يبني مسرحياته. يرى أن عدد شخصيات المسرحية يزداد من فصل إلى آخر. هذا الشيء يحدث في ((الخال فانيا))، ((الشقيقات الثلاث))، ((بستان الكرز))، حيث تمتاز ببناء مدهش وبالتطور الخفيف للحدث...)).

يولي تشيخوف أهمية عظيمة ((نهايات مسرحياته التي تعبر تعبيرا حادا واضحا عن الصراع الداخلي. لذا تدهشنا بالحقيقة القاسية، بالانفعالات العاطفية العميقة، بالغنائية. الخط الرئيس في نهايات مسرحياته متفائل، حيوي نشط...)).

ينتحر تريبليف في نهاية مسرحية ((النورس)). بيد أن نينا زاريتشنايا تجد طريقها إلى الفن الأصيل. في ((الشقيقات الثلاث)) تتحطم كل أوهام الشقيقات. بيد أن الحياة تمضي في طريقها، تحشد الشقيقات قواهن الروحية من أجل أن يحصلن على مكانهن وسعادتهن في هذه الحياة. في ((بستان الكرز)) يرتبط التفاؤل والنشاط والحيوية بصور الشبان، الناس الجدد.

يفهم تشيخوف فهما عميقا قدرة الموسيقى على التأثير ((يدخلها في مسرحياته بصورة واسعة، حيث تصبح جزءا عضويا فيها لاينفصم، المرافق الدائم لها. تساعد الموسيقى على وصف الشخصيات، تفسر، تكشف، تبرز معاناتهم، حالاتهم النفسية، ومن أجل التوسع في تصوير اللوحات الحياتية (الموسيقى خارج خشبة المسرح)، ومن أجل إنشاء هذه الحالة أو تلك...)). يبدو استخدام تشيخوف الواسع للموسيقى، الأصوات، الضوضاء في المسرحيات الأخيرة خاصة ((الشقيقات الثلاث))، ((بستان الكرز)).

الهوامش

(١) بالوخاتي (س. د) : تشيخوف الكاتب الدرامي، الدار الحكومية للمؤلفات الفنية، لينينجراد ١٩٣٦ م.

(٢) يرميلوف (ف. ف) : فن تشيخوف الدرامي، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٤ م.

(٣) كوجيل (أ. ر) : المسرحيون الروس. مقالات ناقد مسـرحي، الـدار الحكومية للمؤلفـات الفنيـة، موسـكو ١٩٣٣ م. ص (١٣٥).

(٤) روسكين (أ. ي) : أ. ب. تشيخوف. مقالات وبحوث، الدار الحكومية للمؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٩ م.

(٥) ريفياكين (أ. إي) : في دراما تشيخوف، دار المعرفة، موسكو ١٩٦٠ م.

الفصل
الثامن

8

تشيخوف في العالم العربي

(بعض الحقائق والملاحظات)

الفصل الثامن
تشيخوف في العالم العربي
بعض الحقائق والملاحظات

- ١ -

تحظى مؤلفات أنطون بافلوفيتش تشيخوف في الوطن العربي في وقتنا الحاضر، أكثر من أي وقت مضى، بإقبال واسع من قبل المثقفين العرب على اختلاف وجهاتهم الثقافية ونوازعهم الفكرية. ويعرف الأدباء والكتاب العرب تشيخوف حق المعرفة من خلال آثاره الإبداعية التي خلفها في مجال القصة والمسرح والرسالة، ويقدرون تقديرا عاليا هذا الكاتب الاجتماعي الكبير الذي تعمق في واقع بلاده الاجتماعي ولم يبتعد عنه قيد شعره. لقد أجمع النقاد والدارسون العرب على أن تشيخوف كاتب واقعي مجدد دخل بأدبه محتدم الحياة، فلم يترك قضايا روسيا الحياتية بعيدة عن متناوله، وانما خاض في أعماقها وعبّ منها وترك بصماته واضحة على كثير من جوانب الحياة الانسانية في روسيا وطنه الأم.

ولعلنا نستطيع أن نفسر اهتمام الأدباء والكتاب العرب بفن تشيخوف القصصي والمسرحي بالبحث عن النموذج الأدبي في القصة والمسرحية، ذلك النموذج الذي يمكن أن يعول عليه في صنع الاتجاهات الأساسية في فن القصة والمسرحية العربية. وقد وجد رواد القصة العرب هذا النموذج عند موباسان وتشيخوف. ومن المعروف أن أعمال تشيخوف المترجمة إلى اللغة العربية ظهرت في العشرينيات ظهورا ملحوظا في مصر، وذلك بعد أن بدأ فن القصة القصيرة وفن الرواية يحاولان أن يمسكا بزمام الحياة الأدبية في مصر، وتحتل القصة القصيرة مكانها المناسب في الأدب العربي. إن انتشار أعمال تشيخوف في الوطن العربي يرتبط بميلاد وتطور فن القصة القصيرة على يد محمد تيمور، ميخائيل نعيمة، وفن الرواية على يد محمد حسين هيكل في مصر، ويبدو ذلك واضحا في العلاقة القائمة بينهما منذ الترجمات الأولى التي صدرت في سوريا باللغة العربية [1]. لقد وجد المثقفون العرب أن أقاصيص الكاتب، قصصه، مسرحياته تشكل الذروة الفنية في أبعادها الموضوعية والفنية وتمثل القمة التي وصلت إليها المدرسة الواقعية النقدية في أوائل القرن الحالي على يد تشيخوف.

تشيخوف الفنان عند كثير من أدبائنا أقدر على رسم صورة من حياة ولقطة من مجتمع في أقل من صفحتين ينقل فيهما البعد النفسي والبعد الاجتماعي في صورة هادفة أصيلة لايصل إليها سواه. من هنا اتجه أدباؤنا إلى هذا الكاتب المجدد يتأملون في أبعاده الموضوعية والفنية

يتفحصون التجديد الذي أحدثه في فن القصة وفن المسرح، نسجوا كثيرا من الأعمال على أساس هذا التجديد حتى أخذ كل واحد منهم يبني طريقه الخاص في هذا المجال.

على أن الناس الذين صورهم تشيخوف موجودون في عالمنا بتفاهتهم وضيق أفقهم وثرثرتهم وكسلهم الروحي والكآبة التي تحدّ من مقدرتهم على التغيير، والقضايا التي عالجها تشيخوف تعيش معنا في حياتنا العامة والخاصة، قضايا الضمير الإنساني والأزمة التي تأخذ بخناقه، قضايا السقوط الأخلاقي والانهيار النفسي الذي يشل من حركة المجتمع ويعطل منطق التطور فيه، عالمنا يعج بأبطال الكاتب الذين يحلمون بالمستقبل السعيد ويرغبون في تحقيقه في أقل فترة زمنية. كتب محمود تيمور "لدى مطالعة مؤلفات تشيخوف يمكن أن تصادف في وسطنا أيضا أناسا يشبهون أبطال أقاصيصه، فلهم السمات والطباع والعادات ذاتها [٢]" ويرى هذا الكاتب أن سبب ذلك "يكمن في تقارب الروح العربية والروح الروسية [٣]".

ومن المميز أن النقاد والمسرحيين العرب لم يعتمدوا على تجاربهم الخاصة لا غير في استيعاب أسرار الفن التشيخوفي واستكشاف أعماق أبعاده الموضوعية والفنية فاتجهوا إلى تمعن التجارب الفنية التي اكتسبها النقد الروسي السوفيتي والنقاد الغربيون في هذا المضمار، فترجموا إلى العربية كثيرا من الدراسات الجادة التي ساعدتهم على اكتشاف عالم تشيخوف الفني وقربت إليهم الكاتب وفتحت أمامهم آفاق إبداعاته. من بين هذه الدراسات، كتاب ف.ف.يرميلوف "تشيخوف" الذي ترجمه إلى العربية الأستاذان عبدالقادر القط وفؤاد كامل، كتيب إيليا إيرينبورج "تشيخوف" ترجمة ضياء نافع. ولعل كتاب إيرينبورج لايحتوي على دراسة أو بحث في جوهر إبداع الكاتب بقدر مايحتوي على خواطر وتأملات شاعرية عميقة في مجمل تجربة تشيخوف الإبداعية.

وهناك كتاب برافورد "روسيا تشيكوف" الذي نقله إلى العربية الناقد المعروف فؤاد دوارة، وقد ترجمت مجموعة من المقالات الرصينة التي تناولت جانبا معينا في إبداع تشيخوف أو جوانب محددة. من هذه المقالات "فن تشيكوف" أندريه مورو "التراجيديا في مسرح تشيكوف" هربرت.ج. مولر، "كيف يبدو تشيخوف" فردريك تورانسكي، ترجمة نادية حشيش، "المهارة الفنية لتشيخوف" أ. بيلكين، وهناك كتابا "الواقعية أبدا" والمسرح الثوري "اللذان يحوي كل منهما فصلا خاصا عن تشيخوف. وهناك أعمال أخرى جمة لاتقل أهمية كان آخرها كتاب الأكاديمي م. ب. خرابتشينكو "الإبداع الفني والواقع الإنساني" الذي يحوي دراسة متميزة في إبداع تشيخوف، يصل فيها الباحث إلى نتائج مهمة قيمة في تجربة هذا الكاتب. وهناك من الأدباء العرب مجموعة من النقاد اهتموا بحياة أعمال تشيخوف في خارج حدود الوطن العربي، مثال ذلك عبدالمنعم سليم في مقاله "تشيخوف في لندن". على أن الأدباء العرب لم يقفوا إزاء هذه الأعمال المترجمة موقف المشدوه والمعجب، وإنما نقدوا بعضها وبينوا مافيها من العيوب والنواقص، ذلك ماصنعه الأستاذ علي الراعي في مقدمته التي كتبها عند ترجمته مسرحية تشيخوف "الشقيقات الثلاث"، وماصنعه رشاد رشدي في دراسته "البناء الدرامي عند تشيكوف".

ومن الملاحظ أن كثيرا من كتاب القصة والمسرح عندنا اغترفوا من أبعاد تشيخوف الفنية والموضوعية، واستقوا من تقاليد الكاتب الرائعة في هذين الفنين. ولم ينحصر ذلك في الكتاب الواقعيين العرب، وإنما راح ينهل من تراث هذا الكاتب الواقعي الأصيل ومن حقائق حياته أدباء وكتاب ينتمون إلى مختلف المدارس والتيارات الأدبية. لقد وقف المثقفون العرب على أسس الواقعية النقدية عند هذا الكاتب الروسي، فكان الاتجاه الواقعي الذي انتشر في الخمسينيات والستينيات يجد في تشيخوف مجموع مداميكه الرصينة.

كانت العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين قد فتحت على القارئ العربي آفاقا واسعة في الإطلاع على الأدب الروسي، ولا سيما على أدب تشيخوف. في هذه الفترة تطورت الرأسمالية في الوطن العربي تطورا ملحوظا وأخذت الحكومات المطلقة بالانحسار شيئا فشيئا، أي أنه توافرت تلك الظروف التي كانت من خصائص الواقع الروسي في تلك الفترة التي عاش فيها تشيخوف وأبدع آثاره الفنية. أضف إلى ذلك " أن العشرينيات انمازت في الأدب العربي بالبحث المكثف عن ألوان أدبية جديدة وأشكال فنية ذات قدرة تعبيرية أوسع تعكس مشاعر وأفكار الكتاب المعاصرين في النهوض العارم للنضال التحرري وإيقاظ وعي الشعب العربي الوطني. وفي تلك الحقبة من الزمن بالذات ولدت الأقصوصة الواقعية التي عكست بصدق آلام " الإنسان الصغير " الضائع في متاهة تناقضات الحياة الاجتماعية الفاجعة. وأصبح نثر أنطون تشيخوف للقاصين العرب الناشئين أغنى مصدر للمواضيع ولاسيما موضوع عدم رضا الإنسان عن حياته، وطموحه إلى حياة أفضل [(٤)] ".

يرى الباحث علي زاده أنه " في العشرينيات نتيجة تطور الاتجاهات الواقعية في الأدب العربي المصري وظهور العناية الحقة بحياة الجماهير الشعبية أخذ يتقوى اهتمام الكتاب الطليعيين بالأدب العالمي الذي يصور تصويرا صادقا حياة الإنسان العامل البسيط، آماله، أفراحه، عذاباته. وقد حظي الأدب الروسي بإقبال واسع من قبل المثقفين المصريين على نطاق واسع في هذه الفترة، حيث كان العرب قد تعرفوا على هذا الأدب منذ فترة طويلة، في نهاية القرن التاسع عشر [(٥)] ". إذن اطلع المثقفون العرب على الأدب الروسي وعرفوا كثيرا من روائعه وقممه، وفي فترة وجيزة أصبحت ذخائر الأدب الروسي في متناول القارىء العربي، فقد ترجمت إلى العربية مجموعة ضخمة من أعمال بوشكين، تولستوي، دوستويفسكي، جوركي، تشيخوف وغيرهم. وكأنّ المثقف العربي كان يطمح إلى قطع الطريق الطويل الذي مضى في أعماقه هذا التراث الخصب في أقل فترة زمنية ممكنة.

في العشرينيات من القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة شكلا فنيا مناسبا في أرجاء الوطن العربي، مما ساعد على أن يتجه الأدباء والكتاب العرب إلى الفن التشيخوفي القصصي الذي بلغ من المهارة الفنية والدقة الموضوعية العالية شأوا لايطال. إن الأدب العربي الكلاسيكي الذي لم يستطع أن يجيب عن قضايا الحياة المعاصرة إجابات جادة، دقيقة واعية، كان قد وضع

الأدباء العرب المجددين أمام قضية المعاصرة بكل أبعادها، ودفع أغلب المثقفين إلى البحث عن طرق جديدة للتعبير في آداب أوروبا الغربية وروسيا السوفيتية.

زد على ذلك أن الحاجة إلى التعبير عن مصالح الإنسان البسيط الذي أخذ يظهر على استحياء في الساحة العربية قد بدأت تطرح نفسها في صورة ملحة. لقد بدأ في هذه الفترة عصر وانقضى عصر، لقد بدأ عصر الجماهير، عصر الإنسان البسيط الذي يطمح إلى الانعتاق والتحرر من عبودية الحكومات المطلقة والاستعمار الأجنبي، وانقضى عصر حكام الطوائف والأقليات المترفة.

كتب محمد مندور "إن كتاب الغرب أمثال بلزاك، زولا، موباسان أثروا في الأدب العربي تأثيرا ملموسا في مطلع القرن الحالي، وفي الربع الثاني من القرن العشرين شغل مكانهم تشيخوف، تولستوي وسواهما من عمالقة الأدب الروسي"(٦). هذه الفقرة تطرح علينا قضية التأثيروالتأثر في الأدب العربي الحديث بكل أبعادها وتساعد على أن يكتشف الدارس بعض ملامح التأثيروالتأثر في القصة والرواية العربية وفي المسرح نصا وتمثيلا.

ولابد هنا أن نلفت نظر القارىء إلى مقالة المستعرب الروسي الشهير كراتشكوفسكي "تشيخوف في الأدب العربي"، تلك المقالة المهمة التي كتبها عام ١٩٤٤م. يؤكد هذا الباحث الجاد أن العرب كانوا قد وقفوا على آثار تشيخوف الإبداعية أثناء حياة الكاتب. وهذا أمر لايقبل الجدال. بيد أن العرب في هذه الفترة، بالرغم من الحقائق التي وضعها الباحث كراتشكوفسكي، لم يكونوا قد عرفوا تشيخوف معرفة واعية دقيقة تمكنهم من التعمق في فنه. لقد كانت معارف العرب ضئيلة للغاية في موضوع تراث تشيخوف وآفاقه الأدبية، إذ إن العرب السوريين هم الذين اطلعوا على بعض قصصه القصيرة، وهذا لايكفي أن يمدهم بصورة واضحة عن الكاتب الواقعي تشيخوف.

على أن كراتشكوفسكي نفسه يكتب "لقد حدث تطور كبير بعد الحرب العالمية الأولى، خاصة منذ العشرينيات وبصورة رئيسة في مصر، عندما وصل تشيخوف إلى العرب عن طريق الغرب ككاتب عالمي، لا عن طريق روسيا ولا ككاتب روسي"(٧). وفي هذه الفقرة يكمن مفتاح الدراسات الأدبية حول تشيخوف والمصادر المهمة التي وقف عليها العرب مدة طويلة في محاولتهم التعرف إلى تجربة هذا الكاتب. لقد رزح الوطن العربي طويلا تحت سيطرة الحكومات الأجنبية الأوروبية، وأصبحت هذه الحكومات ولغاتها تشكل المصدر الأساسي في الثقافة العربية الجديدة. وكان المثقفون العرب في عصر النهضة وما بعدها قد تلقوا تعليمهم في هذه الدول، وكانت اللغة الإنجليزية و اللغة الفرنسية هما الوسيط بين العرب وثقافة العالم في مختلف البلدان. على هذا الأساس قدم تشيخوف إلى الثقافة العربية عن طريق الغرب في العشرينيات، وارتبطت تجربة الكاتب بالأدب العربي حتى الستينيات عن طريق هاتين اللغتين وغيرهما من لغات أوروبا الغربية.

الناقد العربي يوسف الشاروني في كتابه "القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا" يؤكد أن المدرسة الحديثة في مجال القصة القصيرة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى كانت تدعو إلى إيجاد فن مصري صادق الإحساس، وأدب واقعي متحرر من التقليد. كتب الشاروني "يرى يحي حقي أن أعضاء هذه المدرسة مروا بمرحلتين: مرحلة الاتصال بالأدب الفرنسي والإنجليزي، ويسمي هذه المرحلة بمرحلة الغذاء الذهني، ثم مرحلة الاتصال بالأدب الروسي، وتلك هي مرحلة الغذاء الروحي، وقد بهرهم الكتاب الروس مما حرك نفوسهم وألهب عواطفهم ودفعهم إلى الكتابة بحرارة الشباب، ذلك أنهم وجدوا أدبا يتحدث عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مآسي الحياة والإيمان بالقدر والثورة عليه في وقت واحد، أدبا يتحدث عن الصلاة والتراتيل، وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديس والشياطين، وهو يحفل بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية، نفس حفاوته بوصف الطبيعة ومشاهدها والتغني بجمالها. وهذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقي الملتهب العاطفة المحروم من الحب". ويرى الشاروني أن محمود تيمور عام ١٩٢٩م انتقل إلى مرحلة أخرى وثار على النزعة المحلية ورأى أن "الوصول بقصصه إلى مستوى العالمية هو أن يجنح إلى موضوعات وثيقة الإتصال بالإنسان، مصورا أعمق خوالجه وأكثرها شيوعا، وهكذا أتجه إلى مايمكن أن نسميه بالواقعية التحليلية. ولم يكن ذلك بسبب رحلاته الخارجية بل بسبب قراءاته في الأدب العالمي وبالأخص دي موباسان وتشيكوف اللذين قرأ لهما وتتلمذ باعترافه عليهما [(٨)]". ومن هنا يمكن القول إن العشرينيات ربطت مصير القصة القصيرة العربية بأدب تشيخوف خاصة والقصة الروسية عامة، وأصبح التفاعل بينهما لايقبل الجدال.

-٢-

تدفقت أعمال تشيخوف المترجمة إلى اللغة العربية على المكتبات والأسواق الأدبية العربية منذ عام ١٩٠٥م حين أصدر إبراهيم جابر "الدرة الأنيسة في الروايات النفيسة"، وفي عام ١٩١٣م عندما أصدر أنطوان بلان "أقصوصات مترجمة" في سوريا. و استمرت أعمال الكاتب المترجمة في الظهور على امتداد العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن الحالي.

تصدرت أعمال الكاتب المجلات المصرية، وأفردت هذه المجلات مكانا خاصا تطلع القراء فيه على أقاصيص تشيخوف، وقد حملت "الهلال"، "السياسة"، "المقتطف" أمانة نشر هذه الأعمال بين صفوف القراء في النصف الثاني من العشرينيات. وكان محمد السباعي في هذه الفترة ينشر تباعا ما ترجمه من أقاصيص تشيخوف في "البلاغ". وظهرت في "المقتطف" عام ١٩٢٨م أقصوصة الكاتب "الرهان"، وكان أسعد خليل داغر قد ترجمها إلى العربية. وعمدت مجلة "الرواية" في النصف الثاني من الثلاثينيات إلى تعريف القارىء العربي بعدد كبير من قصص تشيخوف القصيرة.

وفي عام ١٩٤٥م قدم محمد السباعي إلى المكتبة العربية مجموعة "أقاصيص روسية" ضمت عددا كبيرا من أعمال الكاتب، وكان الأستاذ العقاد قد كتب مقدمة هذه المجموعة. كتب حسام الخطيب أن "سورية عرفت في الثلاثينيات والأربعينيات بعض روائع الآداب الروسية... "(٩).

سارت الترجمة في بداية الأمر سيرا بطيئا ثم أخذت تتسع اتساعا هائلا في مختلف أقطار الوطن العربي، واحتلت مصر مركز الصدارة في عملية الترجمة، فأوصلت كثيرا من روائع مؤلفات تشيخوف إلى المثقف العربي. كان حظ هذه الترجمات من الإجادة والدقة في النقل عن الأصل مختلفا كل الاختلاف. فقد كانت معظم أعمال الكاتب تصلنا عن طريق لغة ثالثة وعلى الأغلب الفرنسية والإنجليزية، وفي هذا ما فيه من الابتعاد عن روح التجديد ومعاني الأبعاد الموضوعية والفنية في فن الكاتب. أضف إلى ذلك أن أسلوب الكاتب كان يختفي في كثير من الحالات خلف أسلوب المترجم. وبهذا تضيع دقة أسلوب تشيخوف ورشاقة معانيه وإيجازه الرائع الذي خلقه في عالم القصة، وأحيانا يتعذر وصول موضوع العمل إلى القارئ دون أن يطرأ عليه تغيير كبير. على أن هناك من الترجمات التي حافظت على الأصل، وعملت على أن تنقل معاني الكاتب وخصائص أسلوبه في صورة أقرب إلى الدقة. ولعل فودوفيل تشيخوف "الدب" الذي ترجمه إلى العربية عام ١٩٤٧م نجاتي صدقي خير شاهد على ذلك، وكان زكي طليمات قد ترجم هذا العمل المسرحي عام ١٩٤٤م.

بلغ تأثير الأدب الروسي الكلاسيكي في الأدب العربي مدى واسعا في الخمسينيات مرحلة ازدهار حركة التحرر الوطني العربي، إذ أخذ الكتاب العرب يبحثون في تجارب هذا الأدب العميقة عن الأفكار الثورية والقيم الوطنية، فوجدوا كثيرا من هذه القيّم والأفكار عند تولستوى، تشيخوف، دوستويفسكي، جوركي وغيرهم. وقد ساعدت ثورة يوليو في مصر على تطور هذا الاتجاه وتأصيل هذه النزعة عند كثير من الأدباء والمثقفين العرب، وأحيت الثورة المصرية النزعات الإنسانية في الثقافة العربية، ودفعت معظم الكتاب إلى البحث عن طرائق جديدة في التعبير، وأوحت إلى هؤلاء استلهام ذخائر الثقافة العالمية الإنسانية، وكان الأدب الروسي الكلاسيكي جزءا من هذه الثقافة. وليس عبثا أن عصر المسرح الذهبي بدأ مع الثورة وجمد مع اغتيال أجمل ما فيها من قيم ومبادئ وأهداف. في الخمسينيات ترجمت إلى اللغة العربية أعداد كبيرة من كنوز الأدب الروسي، وظهرت على الساحة العربية الثقافية قائمة ضخمة من الكتاب والمترجمين العرب الذين أوصلوا هذا التراث إلى القارئ العربي: سليمان يوسف سليمان، محمد السباعي، عبدالحميد حمدي، رشاد رشدي، جورج سيلستي، أمين العيوطي، عارف الكيالي، بهاء طاهر، فؤاد أيوب، سليم قيعيه، عبدالمنعم صبحي، محمد القصاص، فؤاد دواره، زكي طليمات، علي الراعي، نجاتي صدقي وفيما بعد محمود سامي الدروبي الذي قدم مجموعة هائلة من التراث الروسي إلى المكتبة العربية، وهي أكثر الترجمات دقة وأمانة في النقل.

على أن الخمسينيات شهدت حركة ترجمة هائلة من الآداب العالمية إلى اللغة العربية في سورية، وقد أشار مراسل مجلة "الآداب" في سورية إلى شغف قراء الخمسينيات في كل سورية

والعراق بالترجمات وإلى إقبالهم على القصص الروسي بوجه خاص. ففي الخمسينيات ترجمت إلى العربية "مراسلات بين غوركي وتشيخوف" عام ١٩٥٣م، وظهرت عام ١٩٥٤م "المؤلفات الكاملة لتشيخوف". ويقول حسام الخطيب : "المتتبع للأعمال المترجمة في تلك الفترة يلاحظ أن معظم روائع الأدب الروسي ترجمت ونشرت سواء في مجموعات أو في طبعات منفردة. وقد ظهر مسلسل بعنوان "روائع الأدب السوفياتي" في منتصف الخمسينيات، وظهر مجلد "المؤلفات الكاملة لتشيخوف" سنة ١٩٥٤م، وظهرت معه أعمال متفرقة للكاتب نفسه، وقد ترجمت معظم مؤلفات دوستويفسكي القصيرة، مكسيم جوركي، كما ترجمت بعض أعمال أخرى لكل من جوجول، بوشكين، تورغينيف، إهرنبورج، باسترناك وكتاب أقل شهرة مثل بازيل جوكوفسكي"[١٠]. وقد ترجم بديع حقي عام ١٩٥٦م مباشرة عن الروسية "لوحة" جوجول. وصدر في بيروت عام ١٩٥٧م كتاب الأستاذة مارسيل أهرار "تاريخ الأدب الروسي". كتب الناشر "آثرنا في نشر هذه الدراسة تزويد القارىء بماضي ذاك التراث الغابر، إذا كان حقا يريد فهم هذه القمم الإنسانية التي أبدعتها العبقرية الروسية أمثال بوشكين وتشيخوف وتولستوي ودوستويفسكي وغوركي". صاحبة هذا الكتاب أستاذة الأدب الروسي في جامعة ليون بفرنسا.

-٣-

هذا التراكم العظيم من الترجمات عن الروسية خلق عند المثقف العربي نظرات جادة إلى الأدب الروسي، وتطلع القارئ إلى أن يبني موقفا معينا من هذا الأدب، علاقة ما محددة تبني على أساس ما وصل إليه من الأعمال والدراسات. وكان نتيجة ذلك أن بدأت المقالات النقدية العربية والدراسات الأدبية في الأدب الروسي عامة وتجربة أنطون تشيخوف خاصة تظهر على صفحات الجرائد والمجلات. بدأت هذه العلاقة وبدأ هذا الموقف من أدب الكاتب في شكل أقوال مختصرة تتحدث عن أهمية تشيخوف ومكانته في القصة والمسرحية، لا تعدو أن تكون عبارة عن مجموعة خواطر، وإن كان بعضها يتعمق في التجديد الذي أحدثه الكاتب. من هذه الأقوال والمواقف النقدية المبكرة ماكتبه محمود تيمور عام ١٩٢٥م في مقدمة مجموعة القصص القصيرة "الشيخ جمعة"، وما كتبه هذا الكاتب نفسه عام ١٩٣٩م وهو يتحدث عن سيرته الإبداعية الذاتية. من هذه الأقوال ماكتبه زكي طليمات في مجلة "الهلال" عام ١٩٤٤م في مقدمته لترجمة فودوفيل تشيخوف "الدب" (مسرحية من فصل واحد). في الأربعينيات أخذت تظهر بعض الدراسات والمقالات التي كانت تهدف إلى تعريف القارىء بأدب تشيخوف وحياته وتبين العلاقة القائمة بين تجربة هذا الكاتب والشرق العربي. من هذه الأعمال "تشيخوف والشرق"[١١]، "تشيخوف"[١٢]، "أنطون تشيخوف"[١٣].

ويمكن أن تكون الخمسينيات والستينيات هي مرحلة ازدهار النقد الأدبي في أعمال تشيخوف. وليس في هذا الموضوع وحده. كانت الخمسينيات والستينيات فترة ازدهار الثقافة

العربية، فترة النضال العربي العارم في كثير من الأقطار العربيـة في سـبيل الاسـتقلال، في سـبيل تثبيت الكيان العربي والحفاظ على مقومات الشخصية العربية والثقافة العربية التي رزحت زمنـا طويلا تحت سيطرة الغزاة العثمانيين والاحتلال الأجني. لقد تطلعت الجماهير في هذه الفترة إلى مبادىء الوحدة العربية التي خلقت مزاجا طيبا في صفوف الناس من عالمنا العربـي، نـالت كثـير من الدول العربية استقلالها، وأسهمت الجماهير الشعبية البسيطة بقدر كبير في هذا المجال وصعـد إلى قمة السلطة في كثير من أقطار العالم العربي أناس من أبناء الطبقات الدنيا في مجتمعنا، جذبت معها إلى سطح الحياة السياسية كثيرا من أبنـاء الفقـراء والمعدمـين، ازداد حجـم الطبقـة العاملـة وتضاعف دورها في تحقيق كثير من الانتصارات في هذه الفـترة. وكـان الأدب العربـي، القصـة العربية، المسرح العربي يواكب هذا التطور الذي حصل على صعيد الواقع.

على هذا الأساس شكلت الخمسينيات صرح الدراسات الجـادة حـول أعمـال تشـيخوف وأخذت هذه الدراسات تتعاقب حتى أصبحت في الستينيات ذات نوعية جديدة متمـيزة تختلـف عما سبقها في كثير من اتجاهاتها، فبعد أن كانت المقالات في الأربعينيات تعنـى بـالحديث حـول حياة الكاتب وذكر مؤلفاته وإعطاء صورة موجزة مبتسرة عن بعض أعماله، أصبحت الدراسات في الخمسينيات تعنى بالمحتوى الاجتمـاعي [١٤] لآثـار تشـيخوف، وفلسـفة تشـيخوف في الحيـاة والإنسان والمجتمع، وفلسفته في الأدب والفن وعلم الجمال [١٥]، وعمد رشاد رشـدي إلى تحليـل البعد الفني والمهارة الفنية في قصص الكاتب، يكشف في ذلك عن أهم خصائص البناء في أعمال الكاتب [١٦]. وهناك من ظل يواصل اهتمامه بحياة تشـيخوف وأعمالـه قـاصدا التعريـف بـأدب الكاتب ليس إلا [١٧]، وإن كانت تبدو بين السطور بعض اللفتات الجادة التي تشير إلى عمق هـذه التجربة.

كانت الستينيات مرحلة مهمة متميزة في الدراسات النقدية الإبداعية حول آثـار تشـيخوف القصصية والمسرحية، وترجم الأدباء العرب في هذه الفترة مجموعة كبيرة من الدراسـات الأدبيـة الغربية والسوفيتية التي تتناول تناولا عميقا الفن التشيخوفي. على هذا الأسـاس اسـتطاع النـاقد العربي أن يجمع في حصيلته النقدية اتجاهين في النقد الأدبي، الاتجاه الأوروبـي الغربـي والاتجـاه الروسي السوفيتي في دراسة أعمال تشيخوف مضيفا إلى كل ذلـك ملاحظاتـه الخاصـة، تأملاتـه الواعية وأفكاره الجادة حول أدب تشيخوف وفنه. على أن الغرب ظـل هـو المصـدر الواسـع في هذه الدراسات. في هذه الفترة ظهرت مجموعة من المؤلفات والأعمال النقدية تتطلب كل واحـد منها نظرات خاصة إذ تمتلك هذه الأعمال قيما متعددة كونها تتنـاول الكـاتب وفنـه مـن موقـع متميز وإن كانت تلتقي في نقطة واحدة. وهـي الاعـتراف أو الإقـرار بمـهارة تشـيخوف العاليـة ومضامينه الإنسانية الجميلة، من هذه الأعمال المقدمة الرائعة التي كتبها علي الراعي في مسـرحية "الشقيقات الثلاث" [١٨] التي يبدو أنه ترجمها عن الإنجليزية، وقد صدر في أوائل السـتينيات كتـاب علي مصطفى أمين "بين إبسن وتشيخوف" [١٩] الذي يلقي الضـوء حـول إبـداع هذيـن الكـاتبين

المسرحيين العبقريين. وكان كتاب شاكر النابلسي "تشيكوف والقصة القصيرة [٢٠]" علامة مميزة في تاريخ النقد الأدبي حول تجربة تشيخوف القصصية. وهو أول كتاب يدرس الفن القصصي التشيخوفي دراسة واسعة جادة وجريئة.

وتتابعت في هذه الفترة الزمنية المقالات التي تتناول المسرح التشيخوفي وظواهره الخاصة أو عروض مسرحيات الكاتب على المسرح العربي. من هذه الدراسات "تشيخوف ومسرح الجيب [٢١]"، "دراميـة أنطون تشيكوف [٢٢]"، "البناء الدرامي عند تشيكوف [٢٣]"، "تشيكوف والمسرح [٢٤]" وغيرها من الأعمال الطيبة في هذا المجال. في هذه الفترة ظهرت في الأسواق الأدبية دراسة من تأليف الباحث الروسي الكبير ف. ف. يرميلوف، وقد نقلها إلى العربية عبدالقادر القط وفؤاد كامل. ولعل هذا الكتاب الجاد قد أحدث نقلة نوعية في ملامح الدراسات العربية الجادة حول تشيخوف. إذ إن يرميلوف كان قريبا إلى الكاتب من عدة جوانب، لقد كان يفهم عن وعي وكثب كثيرا من الحقائق عن حياة الكاتب ومؤلفاته والواقع الذي عاش فيه. أضف إلى ذلك أن فلاديمير يرميلوف واحد من الباحثين السوفيت الذين تغلغلوا بعمق في تجربة تشيخوف الإبداعية وأزالوا ما علق بها من اتهامات وأباطيل لاطائل وراءها. كتب شاكر النابلسي "أن حياة تشيكوف كانت مجالا خصبا رائعا لكثير من النقاد والمؤرخين للأدب والفن، ولعل أبرز دراسة حياتية كانت للناقد الروسي الكبير فلاديمير يرميلوف في كتابه عن تشيخوف [٢٥]"، ويكتب ماهر عسل الذي اعتمد اعتمادا صادقا على مؤلف يرميلوف: "وقد رجعت إلى عدد من الدراسات النقدية الروسية، أخص من بينها دراسة من تأليف فلاديمير يرميلوف [٢٦]".

ويبدو أن هذا الكتاب قد ترجم عن اللغة الإنجليزية. على أن العرب قد نقلوا في هذه الفترة عددا من الدراسات والبحوث الغربية حول تجربة تشيخوف الإبداعية. معظم هذه الأعمال تتميز بالعمق في التحليل والدقة في الاستنتاج مما يساعد القارئ العربي على تفهم إبداع الكاتب. من هذه الأعمال "فن تشيخوف [٢٧]"، "التراجيديا في مسرح تشيكوف [٢٨]"، "تشيكوف والمسرح [٢٩]". وفي هذه الفترة يتطلع المثقف العربي إلى التعرف إلى أعمال الكاتب الرائعة، فتظهر قصة "ثلاث سنوات" تتصدرها مقدمة ترجمت عن كتاب و. ه. برافورد "روسيا تشيخوف"، ويعمد المترجم العربي إلى النقل عن اللغة الروسية إلى العربية، فتظهر القصتان الرائعتان "الفلاحون"، "عنبر رقم ٦" ترجمة مرسي سيد مرسي عام ١٩٦٨م.

-٤-

تعنون أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات مرحلة جديدة في ترجمة أعمال تشيخوف إلى اللغة العربية حيث يتعاظم دور النقل عن اللغة الأصل، اللغة الروسية. وتتواصل في السبعينيات والثمانينيات الترجمات عن الروسية إذ بدأت المعاهد والجامعات السوفيتية تتقبل المئات من الطلبة العرب الذين تخرجوا فيها، وأخذوا يمارسون مختلف النشاطات الإبداعية في أقطارهم.

ولابد أن نشير إلى أن السبعينيات قد أخصبت حقل الدراسات حول تشيخوف، فظهرت مجموعة من الأعمال النقدية الجادة التي اهتمت بقضايا البحث في تراث تشيخوف الإبداعي والكشف عن جوانب تجربته المختلفة المتعددة. فقد صدر كتاب محمود أمين العالم "الثقافة والثورة"(٣٠) الذي يحوي مقالة "سر العمالقة الثلاثة" يدافع فيها المؤلف عن تشيخوف، وظهر كتاب رجاء النقاش "مقعد صغير أمام الستار. دراسة في النقد المسرحي"(٣١) وهو كتاب يحاول في بعض أماكنه أن ينفذ إلى بعض معاني تجربة هذا الكتاب الروسي، وأخرجت مجلة "الجديد"(٣٢) عددا خاصا عن هذا الكاتب الواقعي الروسي، وقد ضم هذا العدد مجموعة ناضجة من الدراسات والبحوث ورسائل الكاتب. من هذه الدراسات "أضواء على فن تشيخوف" د. رشاد رشدي، "المسرحية التي لم يكتبها تشيكوف" د. شفيق مجلي، "كيف يبدو تشيكوف في فرنسا" فردريك تورانسكي... ترجمة نادية حشيش، "شو يحاكي تشيكوف" د.جرجس الرشيدي، "تشيكوف في لندن" عبدالمنعم سليم، "من رسائل تشيكوف"، "السيدة صاحبة الكلب" ترجمها بهاء أنيس.

وفي عام ١٩٧٥م نشر الكاتب اليمني عبدالرحمن فخري دراسة بعنوان "تشيكوف وفن الحياة"(٣٣) وهي الدراسة الوحيدة الجادة في اليمن عن أدب تشيخوف في وقتها، التي يبدو فيها تأثره الواضح بما كتب عن تشيخوف في المجلات العربية. ولم أعثر على دراسة أخرى حول تشيخوف قام بها ناقد أو دارس يمني. وهذا لايعني أن الأدباء والكتاب والدارسين في اليمن يجهلون تشيخوف. فقد أثبتت الحوارات التي أجريتها مع عدد من كتاب القصة في اليمن، أن أدباء اليمن عرفوا تشيخوف وقرأوه في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. وأثمرت النقاشات التي أدرتها مع بعضهم عن أن المثقف اليمني يفهم تشيخوف حق الفهم. ونحن نرى تأثيرات تشيخوف وبصماته الواضحة في أعمال محمد عبدالولي القصصية، هذا الكاتب الذي درس في وطن تشيخوف.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن المثقف اليمني كان يعرف منذ منتصف الأربعينيات الشيء الكثير عن الأدب الروسي في مختلف اتجاهاته وأبعاده. فقد نشرت مجلة "المستقبل" اليمنية في عدن تباعا مقالات ناضجة عن الأدب الروسي كان يكتبها الناقد اليمني الموهوب عبدالرحيم لقمان الذي ألّف كتابا حول تأثيرات الأدب الروسي في الرواية العالمية. وكان هذا الناقد اليمني المثقف ثقافة إنجليزية عالية قد كتب هذا المؤلف باللغة الإنجليزية. بيد أن هذا المؤلف لايزال مفقودا يتطلب البحث عنه والتنقيب في اليمن. وقد دخلت أقصوصة تشيخوف "الحرباء" في السبعينيات ضمن مقررات منهج الدراسة الثانوية في جنوب اليمن. وضم البرنامج الإذاعي الذي قدّمه سعيد عولقي في رمضان ١٩٨٥م ثلاثين أقصوصة من مؤلفات تشيخوف.

في منتصف السبعينيات صدر في بيروت كتاب حياة شرارة "تشيخوف بين القصة والمسرح"(٣٤). حوى هذا الكتاب ثلاث دراسات في القصة والمسرح ترجمت عن اللغة الروسية مباشرة. "المهارة الفنية لتشيخوف-قصصيا، "تشيخوف وبناء المسرحية"، ("اللون السيكولوجي في مسرحيات تشيخوف "الخال فانيا"). وقدم يوسف الشاروني كتابه "القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا"

عام ١٩٧٧م، الذي يتحدث في أماكن متفرقة منه عن قيمة تشيخوف في تطوير القصة العالمية وتأثيره على بعض الكتاب العرب. وفي عام ١٩٧٩م تعرف القارىء إلى كتاب إيليا إيرينبورج "تشيخوف" ترجمة ضياء نافع وهو كتاب أقرب إلى الخواطر الشاعرية العميقة منه إلى الدراسة الجادة.

احتضنت الثمانينيات حياة أعمال تشيخوف وأكسبتها نماء وتعهدتها بالرعاية المخلصة، فتدفقت في هذه الفترة أعمال الكاتب المترجمة، وصدرت دراسات وبحوث ومقالات وخواطر متعددة تتناول الكاتب وتناقش تجربته من وجهات نظر مختلفة متباينة. كل كاتب يحاول أن يستخلص المحتوى الإنساني والمهارة الفنية في أعمال تشيخوف ليكشفها للقارئ. على أن هذه الأعمال تلتقي حول أهمية هذا الكاتب والموقع الكبير الذي يحتله في تاريخ الأدب العالمي. في عام ١٩٨٠م أعيد طبع وإصدار كتاب حسام الخطيب "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية"، وأعيد طبع قصه الكاتب الشهيرة "المبارزة" عام ١٩٨١م ترجمة عوض شعبان الذي يرتكب في مقدمته هفوة فادحة، فقد أقدم هذا المترجم على أن ينسب تشيخوف الكاتب الروسي إلى أبوين يهوديين، ويبدو أن شعبان قد وقع تحت تأثير الدعايات اليهودية التي تحاول أن تنسب إليها كل عظيم. أو ربما يكون عوض شعبان يجهل هذا الكاتب وأصله الروسي الذي لايقبل الجدال. وصدر في موسكو عن دار التقدم أربعة مجلدات ضمت أعمال تشيخوف القصصية والمسرحية التي تنتسب إلى مختلف مراحل الكاتب الإبداعية، وكان أبوبكر يوسف قد ترجمها عن اللغة الروسية إلى العربية وقدمت إلى القارىء العربي في ١٩٨١-١٩٨٣م، وضم المجلد الرابع أجمل أعمال الكاتب المسرحية التي جلبت عليه الشهرة في كل بقاع العالم. ونشرت مجلة "العربي" أقصوصة بعنوان "الكاتب الشجاع" ترجمة فوزي عطية محمد عام ١٩٨٢م، بيد أن الترجمة الحرفية لهذه الأقصوصة "من ركض وراء أرنبين فقد كليهما" وهذا يذكرنا بأقصوصة "في العربة" التي نشرها رشاد رشدي تحت عنوان "المدرّسة" في كتابه "فن القصة القصيرة" مما يضع أمام الباحث موضوع الترجمة بكل أبعادها. وفي عام ١٩٨٢م ضم كتاب محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث" بعض الملاحظات النقدية الصائبة في قضية التجديد المسرحي عند تشيخوف. وتفرد نادية خوست عام ١٩٨٣م في كتابها

"كتاب ومواقف" فصلا خاصا عن تشيخوف بعنوان "السعادة المستحيلة عن تشيخوف". وكتب علي الراعي عام١٩٨٤م في مجلة "الدوحة" مقالة تحت عنوان "كيف مات أنطون تشيخوف".

وفي اليمن وحده صدرت في عام ١٩٨٥م مجموعة من المقالات والدراسات بمناسبة مرور مئة وخمسة وعشرين عاما على ميلاد تشيخوف. من هذه الأعمال مقالة أنور باجيل "الكاتب المرح مات حزينا"، دراسة أحمد علي الهمداني "البناء الدرامي في مسرح تشيخوف"، "تشيخوف القدوة والمثال" كتبها عبدالرحيم أبو ذكرى، "تشيخوف فنان منقطع النظير" ويبدو أن هذه المقالة مترجمة عن الروسية، وفي عدن ألقيت محاضرة حول "مسرح تشيخوف" بمناسبة يوم المسرح العالمي.

في هذه الفترة نزل إلى الأسواق الأدبية كتاب ماجد يوسف "فن المسرح عند تشيخوف" وترجم خليل شطا مقالة عن الروسية إلى العربية تتناول إبداع تشيخوف، وفي الكويت صدرت مسرحيتا تشيخوف "شيطان الغابة، الخال فانيا"، وجاء عام ١٩٨٦م مبشرا بالعطاء في مجال الدراسات التشيخوفية وعرض أعمال الكاتب على خشبة المسرح العربي، فقد صدرت في عدن مقالة بعنوان "كتاب جديد عن تشيخوف"[٣٥] يناقش صاحب المقالة كتاب الباحثة السوفيتية مارجاريتا فاسيليفنا كوزنيتسوفا "تشيخوف. جوانب موهبة عظيمة" ويبين أهمية هذا الكتاب ومكانة المؤلفة في مجموع الباحثين والدارسين المتخصصين في أدب تشيخوف. وحملت الصحيفة الأدبية في سوريا "الأسبوع الأدبي" دراسة بعنوان "حين تطهر الإنسان من وحشته في مسرح القباني"[٣٦] كتبها شاكر السماوي الذي يناقش العرض المسرحي الذي قدم في دمشق تحت عنوان "وحشة". وكانت فرقة "بابل" العراقية قد قدمت هذا العرض الذي تشكل من أقاصيص تشيخوف (وحشة، العازف الأجير، جهاز العروس، مغنية الكورس، كلخاس). وفي بيروت صدرت مقالة وفاء الخشن "الوحشة: الحصان يخاطب صاحبه فلا يجيب"[٣٧]، يتناول المؤلف هذا العرض المسرحي الذي قدم في "مهرجان دمشق العاشر للفنون المسرحية ١٩٨٦م". هذا هو تاريخ حياة أعمال تشيخوف في الوطن العربي وهو تاريخ لم نستطع أن نستكمل كل جوانبه وإنما ذكرنا ما وقع في أيدينا من أجزائه ونواحيه.

– ٥ –

على هذا الأساس يمكن القول إن العرب وقفوا على إبداع تشيخوف منذ مطلع القرن الحالي حتى يومنا هذا، وعمد المترجمون والدارسون إلى اكتشاف أهم جوانب أدبه وقضاياه. ومن المميز في هذا المجال أن معظم الدراسات العربية حول القصة القصيرة أو المسرح لابد أن تشير بهذا القدر أو ذاك إلى أنطون تشيخوف، تتحدث عن مكانته الأدبية، أو أهميته العالمية أو تأثيراته في الأدب العالمي القصصي والمسرحي عموما، وتأثيراته على الأدب العربي خصوصا. على أن رسائل الكاتب ومذكراته ظلت بعيدة عن متناول القارئ العربي، وذلك لعدة أسباب: أولا أن هذه الرسائل والمذكرات دخلت ميدان البحث في موطن الكاتب منذ فترة وجيزة قياسا إلى أقاصيص الكاتب وقصصه ومسرحه، ولم تجمع في مجلدات متكاملة إلا في فترة متأخرة. وهناك من يرى أن رسائل الكاتب لاتمتلك قيمة أدبية معينة إذ إن إبداع تشيخوف ينحصر في الأقاصيص والقصص والمسرح. وهذا رأي لا أساس له من الصحة. إن رسائل الكاتب تكشف جوانب حياته المتعددة، أفكاره، رغباته، ثقافته، ميوله، توجهاته. وتساعد مذكراته على اكتشاف المختبر الإبداعي الذي دخلت إليه أعماله القصصية والمسرحية. ومن المعروف أن تشيخوف كان يكتب قصصه في ذهنه أولا، ثم يقعد على الطاولة ويفتح أمامه دفتر مذكراته، ويدون هذا العمل الفني مستفيدا من الملاحظات الموجودة في دفتر المذكرات. وقد استطاع النقاد وعلماء الأدب السوفيت أن يكتشفوا في مذكرات الكاتب

ورسائله علاقات هذا العمل الأدبي التشيخوفي أو ذاك بهذا الموضوع أو الحادث أو ذاك ووصل كثير منهم إلى استنتاجات مهمة في أسس العمل الفني التشيخوفي، وبينوا طريقة الكاتب في التأليف. بيد أن النقاد العرب رجعوا إلى بعض رسائل الكاتب وترجموا بعضا منها في حدود ضيقة للغاية.

أثر تشيخوف على القصة العربية والمسرح العربي تأثيرا طيبا، وقد وجد النقاد العرب أن تشيخوف يقدم في صفحتين من أقاصيصه ومشاهده القصيرة صورة كاملة تكشف قضايا اجتماعية مهمة تبين سيكولوجية شخصيات أعماله وتحدد نوازعهم في عمق الواقع الروسي. لقد فتح تشيخوف أمام القصة العربية، والمسرح العربي فيما بعد آفاقا واسعة حيث أرست الأبعاد الموضوعية والفنية لتجربته الإبداعية تقاليدها الراسخة في عالم القصة والمسرح العربي، إذ أخذ الكتاب العرب على أساس أعمال تشيخوف وغيره من الكتاب الروس النموذج السيكولوجي العميق في تصوير الشخصية الإنسانية، وأضافوا إلى خبراتهم أساليب فنية جديدة وطرائق تعبيرية واسعة في فن الكتابة، وأبدعوا أبطالا وشخصيات جديدة تختلف عما سبقها، شخصيات تسير في طريق النضال تجاهد في سبيل الحريات الاجتماعية القومية، وفي سبيل المثل والقيم العليا الوطنية.

واتجه الأدباء والكتاب العرب إلى التجارب الروحية الفنية والتقاليد الإنسانية العميقة في الأدب الروسي وراحوا ينظرون إلى ارتباط هذا الأدب العميق الإيجابي بالحياة بعين الرضا، وتمثلوا الترابط القائم بين الأدب والمجتمع خير تمثيل. كتب الباحث علي زاده أن "العناية العميقة بالعالم الداخلي "للإنسان البسيط"، القدرة على الحصول في الوقائع اليومية الصغيرة على مدخل لتعرية جوانب الحياة السلبية التي قد تبدو من الناحية الظاهرية ذات مواقف فكاهية تلطف، تخفف من تراجيدية الموقف، التي نجدها في فن تشيخوف القصصي قد عكست ظلالها على الكاتب المصري محمود طاهر لاشين في العشرينيات من القرن الحالي".

وكتب زكي طليمات في مقدمته لترجمة فودوفيل "الدب" عام ١٩٤٤م "لن أتكلم عن المحاسن القيمة في هذه المسرحية، من وجهة نظر تطور الحدث ورشاقة الحوار أو تغير الحركات الروحية. ويكفي أن الكاتب قد تناول فيها الحقيقة القديمة عن الكراهية والحب - طرفي حالة نفسية واحدة دائما ما يتأرجح القلب بينهما من غير إرادة محتفظا بالقدرة على التحول المفاجئ. تتصارع في روحي البطلين شخصيتان. هذا الانفصام الفريد في نوعه في الوعي استطاع تشيخوف أن ينشئه قبل أن يحلله العلم. هذه الحقيقة تؤكد فراسة الكاتب الحادة، وتغلغله العميق في منعطفات الروح البشرية، وقدرته على التقاط ما يقبع فيها من أسرار... (٣٨)". ولابد أن نلاحظ هنا أن طليمات قد أعطى "الدب" تقويما عاليا ربما جاوز في تقويماته النقد الروسي في تلك الفترة إذ هناك من يرى أن هذه المسرحية من فصل واحد تهدف إلى الإضحاك لاغير، وينسبونها إلى الأعمال الفكاهية الخالصة. وهذا يدفعنا إلى القول إن النقد العربي بنى موقفا جادا من تشيخوف منذ الأعمال الأولى التي صدرت في الوطن العربي. يرى محمود تيمور أن من الإنصاف أن نطلق على موباسان وتشيخوف "ملكي الأقصوصة (٣٩)" في المرحلة المعاصرة.

-٦-

تجربة تشيخوف الإبداعية أثرت تأثيرا بالغا على الكاتب العراقي أدمون صبري (١٩٢١-١٩٧٥م). لقد أصبحت المطابقة بين تجربة أدمون صبري الإبداعية و "الخط التشيخوفي" في أدب العراق من المسلم به.

"إن مايقرب صبري من تشيخوف هو التعبير السيكولوجي العميق ذو النكهة الخاصة. لقد تعمد أدمون أن يتعقب تشيخوف في التعبير عن ديالكتيكية المعاناة الإنسانية، وتعلم من تشيخوف إدراك وتصوير عالم الروح الإنسانية في علاقاتها بالواقع المحيط بها، لقد استطاع صبري أن يرسم رسما مبدعا الحياة الروحية والمعاناة الروحية لمعاصريه. إن صبري، كتشيخوف، يصور العالم في كليته "المصادفة". الواقع في أعمال صبري، كأنما، يبدو اعتياديا، هادئا، محايدا، حتى في الأحداث التراجيدية. وهذا مانراه في أعمال تشيخوف. أسلوب صبري المفضل في عملية القص، كما هي الحال عند تشيخوف في الفترة المتأخرة من إبداعه، - القص الموضوعي المفعم بأفكار البطل، ليكن عاملا يحتضر من الجوع أو ثريا أرهقته التخمة. على أن أكثر مايقرب صبري إلى تشيخوف - السخرية المضحكة الحادة المليئة بأحزان البطل، سواء لديه أكان الحديث يدور عن العلاقات الشخصية الإنسانية أم عن العلاقات الاجتماعية السياسية. إن تشابه صبري مع تشيخوف يلاحظ أيضا في المنولوجات الغنائية المفعمة بالشوق إلى الحياة الجديدة الرائعة"[٤٠].

وكثيرا مانصادف عند أدمون صبري مايسمى في علم الأدب السوفيتي المتخصص في الدراسات التشيخوفيه ب "تيار الأعماق"، "ما وراء السطور" لقد امتلك الكاتب هذه الخصائص من تعرفه الدقيق و تعلقه الشديد بتجربة تشيخوف الكاتب الواقعي. وليس أدمون صبري وحده يجد في تجربة هذا الكاتب الروسي مصادر الحياة الإنسانية، مصادر التقنية الفنية.

هناك يوسف إدريس الذي تقترب تجربته الإبداعية من تشيخوف إذ إن "أحد الجوانب القوية عند إدريس في المرحلة الأولى من تجربته الإبداعية - الوحدة المدهشة لعالم الأحاسيس التي فقدها الكاتب في وقت لاحق إلى حد كبير. في أقاصيص مجموعاته الأولى كان ينظر إلى العالم نظرات نافذة ناضجة، ويحس بالعالم بكل جوانبه المتعددة وتعقيداته كوحدة متكاملة لاتنفصم. وكان هذا يمكن الكاتب من أن يرى كل ظاهرة كجزء من الحياة بشكل عام. ولهذا فإن أقاصيص إدريس التي تصور الوقائع العادية اليومية التافهة في الحياة تكتسب لوحة فنية واسعة. وهذا مما يقرب تجربته الإبداعية من تشيخوف. ومن المعروف أن تشيخوف وجد ببساطة مواضيع قصصه إذ قال إنه يمكن أن يكتب قصة قصيرة حتى عن محبرة عادية. إن الرؤية الفنية التي ينماز بها إدريس تسمح له أيضا بأن يجد مواضيع قصصه هناك حيث على الأرجح، لايمكن أن يجد كاتب آخر من الكتاب المصريين المعاصرين غذاء لقريحته. إدريس يختار موضوعا يفتقر من الناحية الظاهرة إلى التراجيدية تماما، وربما قد يبدو موضوعا مضحكا. بيد أنه يرى في واقعة معينة حياتية

عادية صفة مميزة في الحياة عامة. وهذا أيضا مما يقرب إدريس من تشيخوف. إدريس دائما ما يسخر من أبطاله، بيد أن خلف هذه السخرية تختفي مشاعر إنسانية صادقة. أليست هذه الإنسانية الصادقة المصطبغة بالفكاهة من مميزات تشيخوف؟ إن "صدى تشيخوف" في أقاصيص إدريس المبكرة يكمن أيضا في التقصي الواضح لقوانين الحقيقة الحياتية، يكمن في الإيجاز والاختيار الصارم للتفاصيل والطرد القاسي لكل ما لايبرر ضرورة الكشف عن أفكار الأقصوصة وصورها..."[(٤١)].

هذه العلاقة بين الكاتبين تستدعي أن يكون يوسف إدريس قد وقف على أعمال هذا الكاتب الروسي. كتب يوسف إدريس في مجلة الكاتب عام ١٩٦٥م "تشيخوف الرائد، مؤسس القصة الأصيل العبقري الرفيع، أقام لأول مرة في التاريخ القصة القصيرة كشكل جديد مستقل. القصة القصيرة عند تشيخوف هي مشهد مأخوذ من الحياة، ناقد حي، لاتعرف بدايتها من نهايتها ولا تستطيع أن تميز بين ماهو أولي أو ثانوي. أنطون تشيخوف خالد في تاريخ الأدب، ليس لأنه قد أبدع كثيرا من الأعمال الرائعة لا غير، وإنما لأنه أبدع القصة القصيرة في مفهومها المعاصر وفي شكلها المعاصر".يرى الباحث السوفيتي كراتشكوفسكي أن كبار الأدباء العرب يبحثون عند تشيخوف عن إجابات عن قضايا المهارة والتقنية الفنية، وعن التحليل الدقيق لحركات الأرواح الداخلية ويتجهون إلى البحث عن قضايا المعاصرة عند هذا الكاتب.

على هذا الأساس تولي نادية خوست في رسالتها "تشيخوف في العالم العربي"اهتماما خاصا تأثيرات تشيخوف في حسيب الكيالي، يوسف إدريس، وتبين جوانب العلاقة الإبداعية التي تربط بين هؤلاء الكتاب ومقدار التأثير الذي خضع له هذان الكاتبان العربيان. وهو مايدل على أن "الأقصوصة الواقعية الموباسانية التشيخوفيه احتلت مكان الصدارة في الخمسينيات في الأدب المصري"[(٤٢)]. وليس الأدب المصري وحده كما رأينا، وكما يرى الباحث حسام الخطيب الذي يرى أن الأدب الروسي وطيد الجذور في سورية. وفي الستينيات يؤكد الباحث أن الأدب الروسي احتفظ بمكانته. واستمرت في الظهور مقالات وترجمات قصصية من الأدب السوفياتي[(٤٣)].

تدل الدراسات العربية النقدية التي تبحث في إبداع تشيخوف على القيمة الفنية التي يحظى بها هذا الكاتب في حياتنا الأدبية، وتوحي من طرق مختلفة أن الكاتب أثر تأثيرا بالغا في القصة والمسرح في الحياة العربية المعاصرة، ولهذا يتجه نقادنا على اختلاف أجيالهم وثقافاتهم وتياراتهم إلى محاولة إظهار أبعاد الكاتب الموضوعية والفنية كي تكون أمام الكتاب المحدثين حتى يستفيدوا من قيم هذا الكاتب الكلاسيكي الروسي ويقفوا على أسرار البناء الفني في مؤلفاته القصصية والمسرحية. هذا الكاتب الذي جمع في تجربته أجمل ماتركته العقلية الروسية في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وإذا تتبعنا الدراسات النقدية من مقالات وكتب، تلك التي حاولت أن تفسر أسرار الفن والموضوع في تجربة تشيخوف، نجد أنها تختلف في مضامينها ومحتوياتها من فترة إلى أخرى، ومن

مرحلة إلى مرحلة، ذلك أن كل جيل من نقادنا وكتابنا يبحث عن قضايا عصره في أعمال تشيخوف، ويكتشف في هذه الأعمال مالم يصل إليه الجيل الذي سبقه أو ما عجز هذا الجيل أن يكتشفه. ذلك يعود إلى أساس الثقافة المنتشرة في هذا الجيل أو ذاك، إلى الظروف التاريخية الاجتماعية التي تحكم هذه الرؤية أو ذاك الموقف من نتاج تشيخوف. أضف إلى أن علم نظريات الأدب يتطور من حقبة إلى أخرى. وتجد النظريات الجديدة سبيلها إلى علم الدراسات العربية حول تشيخوف. على أن كثيرا من أسرار فن تشيخوف لايزال محط البحث في وطنه الأم وخارجه.

تشيخوف لم يؤثر فقط على جيل الرواد العرب في القصة والمسرح، ولم يقف هذا التأثير عند هؤلاء، وإنما تعداه إلى الجيل الحالي. ونحن نجد أن تشيخوف قد ترك بصماته الواضحة على أعمال كثير من الكتاب على اختلاف اتجاهاتهم وميولهم ومذاهبهم. ولم يقف تأثير تشيخوف عند جوانب المهارة الفنية، ولم ينحصر التأثير في خصائص الأبعاد الفنية، أسرار البناء التشيخوفي، وإنما تعداه إلى المضمون، إلى المحتوى، إلى الموضوع، إلى القيمة الاجتماعية التي تخلق هذا العمل أو ذاك. إن الخوف من الحياة التافهة القذرة التي تذبل المواهب في كنفها، وتموت العبقرية في جوانبها ويحتضر الإبداع ويفقد قيمته الاجتماعية في داخلها، وتذوي الشخصية الإنسانية في نواحيها وتفتقر إلى معالمها المحددة، هي بعض محتويات تشيخوف الكاتب الروسي والعالمي العبقري، وهي اتجاهات عمل واضحة في ثقافتنا العربية.

ولعل التملق، الزيف، الدجل، التواضع الوضيع أمام المسؤولين كبارهم وصغارهم، العبودية النفسية التي تجعل من الإنسان عبد معارفه وعبد معارف الآخرين، تقيده وتحرمه من التطلع إلى رحابة الحياة الحقة، الطفولة المعذبة، الاضطهاد، الكبت والإرهاب، الجاسوسية والتربية على قوانينها هي أهم مواضيع القصة العربية. وهي مواضيع تشيخوف المفضلة لديه. إن البحث عن المستقبل السعيد، الإيمان بالخير والعدل والجمال، التبشير بالحياة الجديدة التي تقوم على أنقاض الحياة القديمة هي أحب المواضيع إلى تشيخوف. وهي بعض مضامين القصة العربية. على أننا لايجب أن نفهم التأثير والتأثر على أنه النقل الحرفي أو الاقتباس المتعمد أو الاعتداء على مضامين الكاتب مع سبق الإصرار، ويجب أن نضع في الحسبان أن تماثل الظروف الاجتماعية وتشابه الأحداث تخلق التقارب في وجهات النظر.

-٧-

تشيخوف الفنان القصصي، هو تشيخوف الفنان المسرحي. لقد أثبتت الدراسات النقدية الحديثة في الاتحاد السوفيتي أن الكاتب بدأ حياته الأدبية بالمسرح وأختتم هذه الحياة بالمسرح. ولم تعد مقولة علي مصطفى أمين التي يرى فيها أن القصة خلقت المسرح عند تشيخوف من المسلمات التي لاتقبل الجدال. فالقصة والمسرح تجاورا في تجربة تشيخوف منذ الأيام الأولى في حياته الفنية حتى يوم وفاته. لقد كان آخر عمل في تجربة الكاتب مسرحية

"بستان الكرز". بيد أن الكاتب ترك هذه المسرحية فترة معينة غير مكتملة وعمد إلى تأليف قصته القصيرة "العروس" وعاد فأنهى مسرحيته "بستان الكرز". على أن هناك كثيرا من المشاهد المسرحية العميقة في معظم أقاصيصه مما يسهل على الكتاب والمخرجين مسرحة أعمال تشيخوف القصصية دون أن يتطلب ذلك جهدا يذكر. وكان تشيخوف نفسه يعمل على تغيير كثير من أقاصيصه ويحولها إلى مسرحيات من فصل واحد "الفودوفيل".

تشيخوف وصل إلى العرب منذ مطلع القرن الحالي ككاتب قصة قصيرة في أول الأمر، وظل كذلك مايقارب ثلاثة عقود حتى منتصف الأربعينيات، فترة انتشار مسرح الكاتب في الوطن العربي، خاصة في مصر. ويبدو أن العرب قد اهتموا في هذه الفترة بمسرحيات تشيخوف القصيرة وذلك لإيجازها الرفيع ورشاقتها ودقة تعاملها مع المواضيع التي تتناولها، وهي بعد أقرب في اتجاهاتها إلى روح قصص الكاتب القصيرة. في عام ١٩٤٤م ترجم زكي طليمات فودوفيل "الدب"، وترجم نجاتي صدقي هذه المسرحية نفسها عام ١٩٤٧م وصدرت في كتابه "تشيخوف". يقول الأستاذ زكي طليمات في مقدمة هذه الترجمة: "إن المسرح العربي حتى هذا الوقت (أي عام ١٩٤٤م) يعرف فقط ثلاثة أعمال ممسرحة عن مؤلفات الأدب الروسي. "البعث"، "آنا كارينينا" تولستوي، "الجريمة والعقاب" دوستويفسكي. وهو يريد الآن أن يعرف بتشيخوف الأديب الثالث من الكتاب الروس العباقرة الذي يحتل مكانا متقدما في عالم التجربة الإبداعية المسرحية"(٤٤). هذا يدل على أن العرب لم يعرفوا قبل هذا التاريخ أعمال تشيخوف المسرحية أو على الأقل لم يترجموا هذه الأعمال ويقدموها على خشبة المسرح العربي وإن كانوا، على الأرجح، يعرفونها في مصادرها الأجنبية. الباحث كراتشكوفسكي يؤكد ما ذهب إليه زكي طليمات. كتب هذا الباحث عام ١٩٤٤م أن "الأعمال الكبيرة (أي أعمال تشيخوف) ولا سيما المسرحية ظلت غير مترجمة بعد"(٤٥). وهناك شاهد آخر على ذلك.

كتبت س. كرابيفا "بعد الحرب العالمية الأولى اشتهرت في العالم العربي مؤلفات تشيخوف المسرحية أيضا"(٤٦) وفي هذا المفهوم "بعد الحرب العالمية الأولى" فترة زمنية طويلة تمتد إلى قيام الحرب العالمية الثانية ولم تحدد الكاتبة الفترة تحديدا زمنيا معينا وإنما تركتها مفتوحة يفهمها القارئ كما يشاء. بيد أن كرابيفا تضيف "ففي تلك السنوات كتب المسرحي البارز زكي طليمات أن مسرحيات تشيخوف "الخال فانيا"، "الشقيقات الثلاث"، "بستان الكرز" (ولا أدري لماذا لم تذكر "نورس" تشيخوف) تشهد على تعمق الكاتب في خبايا الروح البشرية وقدرته على التقاط أدق خلجاتها والتعبير عنها بمهارة. واعتبر زكي طليمات ذلك من مزايا تشيخوف التي تسبغ على مؤلفاته سمات الأدب الرفيع الخالد بصدقه الذي يتوجه إلى الإنسان عموما متخطيا إطار خصائص الدين واللغة والبلاد.

هذه الفقرة نفسها أوردها المستعرب الكبير كراتشكوفسكي في عمله النقدي- التاريخي الصغير الحجم والمميز "تشيخوف في الأدب العربي" الذي كتبه عام ١٩٤٤م حيث أشار إلى أنها

جاءت في مقدمة ترجمة فودوفيل تشيخوف "الدب" المسرحية من فصل واحد التي ترجمها وقدم لها الأستاذ زكي طليمات ونشرها في مجلة "الهلال" أوائل عام ١٩٤٤م. كراتشكوفسكي لم يشر إلى المسرحيات الثلاث التي ذكرتها كرابيفا في مقالها الصغير جدا، وإنما أخذ يؤكد أن مسرحيات تشيخوف الكبيرة لم تترجم بعد حتى ذلك الوقت.

على أية حال عرف العرب تشيخوف الفنان المسرحي، كما عرفوا تشيخوف الفنان القصصي" وقد اتسم الاطلاع على إبداع تشيخوف ككاتب مسرحي بأهمية عظيمة لتطور وتعزز التقاليد الواقعية في المسرح العربي. ويشير النقاد العرب المعاصرون إلى أن الأساليب التجديدية التي اكتشفها تشيخوف في الأدب المسرحي أثرت تأثيرا خيرا في إبداع الكاتبين المسرحيين المصريين رشاد رشدي ونجيب سرور وحتى في أسلوب التقديم الذي يمتاز به مسرح توفيق الحكيم الفريد الأصيل..."(٤٧).

لقد كتب المسرحيون والنقاد الدارسون العرب عن التجديد والإضافات المسرحية العميقة التي أدخلها تشيخوف على الفن المسرحي العالمي، وكشفوا دور الكاتب في تطوير الفن الدرامي تطويرا خلاقا. كتب توفيق الحكيم" لم يكتب تشيخوف مسرحياته كما يكتبون التراجيديات. مسرحياته هي قصائد نثرية عن الحياة اليومية العادية معروضة على المسرح. تشيخوف حين عرض الحياة على المسرح، فإن فلسفته الاجتماعية وأفكاره الإنسانية تندمج في مؤلفاته وصوره الفنية." أخذ الدارسون في الوطن العربي يتعمقون في أسرار مسرحيات تشيخوف، في جوهر التجديد الذي حمل معه كثيرا من الطرق الفنية والأساليب في عمق هذا الفن، وأشار كثير من هؤلاء إلى أن مسرح تشيخوف يمثل مرحلة جديدة أو حلقة متميزة في تطور المسرح، وأبانوا تأثير هذا الكاتب الروسي في كثير من رجال المسرح العربي والعالمي.

سطرت الأربعينيات بداية انتشار وازدهار مسرح تشيخوف في العالم العربي، وكشفت الخمسينيات والستينيات أن العرب يدركون تمام الإدراك التجديد المسرحي الذي جاء به تشيخوف إلى الحياة المسرحية. وكانت الستينيات ربيع المسرح التشيخوفي في الدراسات النقدية، وعلى خشبات المسارح العربية. في الستينيات سيطر المسرح على الحياة الأدبية وأخذت القصة والرواية تتراجع إلى الوراء وتفسح الطريق للفن المسرحي. إن الرغبة في مخاطبة الجماهير مباشرة والتفاعل معها دون واسطة ونقل أفكار المرحلة إليها، قيادتها وإقناعها بما استجد في الحياة العربية من قضايا وأفكار على صعيد الواقع اليومي كانت قد دفعت الأديب العربي إلى المسرح. كثير من هؤلاء الأدباء توقف عن كتابة القصة ولجأ إلى المسرح، يعيش في أجوائه، يكتب له أجمل ما أبدعته العقلية العربية.

في تلك السنوات دخلت الحياة العربية والمجتمع العربي واقعا جديدا، واقع التغيير وإعادة البناء في التسلسل الهرمي الاجتماعي الذي تحطمت بعض حلقاته في بعض الأقطار العربية.

تلاشى الإقطاع، وبرز الإنسان البسيط، الفلاح إلى المقدمة، تطور الإنتاج الصناعي تطورا ملحوظا احتاج معه إلى عدد كبير من العمال في المصانع والمعامل، وأخذت الفئات الوسطى تؤثر في مجمل الحياة الاجتماعية. كل هذا خلق مزاجا جديدا عند الإنسان العربي، خلق تصورات تختلف عما سبقها في واقع الحياة العربية. هذه الحالة المتغيرة في الواقع عكست نفسها على الأدب العربي، وكان المسرح أكثرها تمثلا لعدد كبير من قضايا اليوم المستجدة في عمق المجتمع العربي، وظهرت هذه التحولات والتغيرات في الواقع على خشبة المسرح العربي. على هذا الأساس اتجه الأدباء العرب، المخرجون المسرحيون، كتاب المسرح إلى مسرح تشيخوف يتأملونه، يتعمقون أسراره ويكتشفون خباياه الفنية الثمينة، فتدفقت الدراسات العربية، المقالات الجادة وعدد كبير من الأعمال المترجمة الغربية والسوفيتية.

قدم المسرحيون العرب مسرحيات الكاتب، وأصبح مسرح تشيخوف يمتلك صدى واسعا في عمق المسرح العربي. في العراق وحده قدمت أعمال الكاتب المسرحية، الفودوفيل منها ومسرحياته الشهيرة أو القصص القصيرة الممسرحة. في الستينيات قدم "المسرح الحديث" مسرحية الكاتب

"بستان الكرز" وبعض فودوفيلات الكاتب، وعرض "المسرح الشعبي" مسرحية "الخال فانيا" في بغداد. مخرج المسرحية عبد الواحد طه الممثل المسرحي والسينمائي المعروف في العراق. قام بالأدوار في هذه المسرحية: قاسم محمد-الخال فانيا، عبد الواحد طه-أستروف، الممثلة العراقية ناهد-سونيا، يوسف العاني-البروفيسور سيريبرياكوف [٤٨]. وهذه حقائق أخرى تدل عميق الدلالة على أن الستينيات حملت فن تشيخوف المسرحي إلى قلب المسرح العربي. وهي حقائق نقتطفها من حياة المسرح العربي العراقي [٤٩]:-

(١) الخال فانيا (١٩٦١م) تقديم فرقة "المسرح الحديث". إخراج: عبدالواحد طه.

(٢) الدب (١٩٦٧م) تقديم فرقة "مسرح الصداقة العراقية السوفيتية". إخراج: أديب القليه جي.

(٣) ضرر التبغ (١٩٦٨م) تقديم "فرقة مسرح اليوم". إخراج: جعفر علي. تمثيل: قاسم حول.

(٤) الرهان (١٩٦٩م) عن قصة تشيخوف القصيرة "الرهان". تقديم "فرقة مسرح الصداقة العراقية السوفيتية". إخراج: اسماعيل خليل.

(٥) الخطبة (١٩٧٦م) تقديم "فرقة المسرح الشعبي". إخراج: أديب القليه جي.

(٦) أغنية التم (كلخاس). (١٩٧٦م) تقديم فرقة "المسرح الحديث". إخراج: إبراهيم جلال. تمثيل: سامي عبدالحميد/ قاسم محمد.

لم يقتصر نشاط المسرح العراقي داخل العراق وحده، وحمل هذا المسرح إبداعاته إلى خارج العراق. لقد أراد هذا المسرح أن يطلع العرب على تراث تشيخوف، يربط بين مصير الإنسان

العربي وهذا التراث ربطا محكما. في دمشق على "مسرح القبـاني" قدمـت فرقـة "مسـرح بـابل" العراقية عرضا مسرحيا يضم خمس أقاصيص لأنطون تشيخوف تحت اسـم إحداهـن "وحشـة". هذه الأقاصيص هي (جهاز العروس، العازف الاجير، وحشة، مغنية الكورس، كلخاس). قامت الفنانة العراقية روناك شوقي بالإعداد المسرحي وإخراج العرض الذي قدم من (١-٧-١٩٨٦م) حتى (٢٤-٧-١٩٨٦م). كتب الناقد شاكر السماوي "جاء العرض امتدادا شرعيا بفنه وجمالياتـه للمسرح العراقي وشكل إضافة مضيئة إلى مسيرته الفنيـة. لقـد جـاءت التسـعون الدقيقـة الـتي استغرقها العرض زمنا يكتنز المتعة والشد النفسي والرفد الروحي...توفق الإخـراج في أن يخلـق الإنسان ويعبر عن عذاباته وانتظاراته وصراعه البعيد مع الانحطاط والتفكك واللاجدوى"(٥٠).

على أن لواء مسرحيات تشيخوف قد حمله المسرح العربي في مصر على امتداد فـترة زمنيـة طويلة، وقدمت مصر إلى القارئ العربي في كل مكان أروع آثار تشيخوف المسرحية. وكانت قـد صدرت في مصر في منتصف الستينيات مسرحيتا الكاتب "بستان الكرز، طائر البحر" ترجمهما إلى العربية نجيب سرور وماهر عسل. وفي عام ١٩٦٥م قدم نجيب سرور "بستان الكرز" على خشـبة المسرح في مصر. يرى رجاء النقاش ("أن ميلاد نجيب سرور الحقيقي كمخـرج في العـام المـاضي ١٩٦٥م" عندما قدم لنا مسرحية تشيكوف العظيمة "بستان الكرز". وقد كانت هذه المسرحية كمـا قدمها نجيب سرور من أحسن الأعمال الفنية التي ظهرت على مسرحنا في السنوات الأخيرة، بل إنني أعتقد أن "بستان الكرز" في إخراجها العربي كانت أفضل من "الخال فانيا" الـتي قدمـها مـن سنتين مخرج روسي على أحد مسارحنا المصرية، لقد كان نجيب سرور في "بسـتان الكـرز" مخرجـا حساسا يفهم الألحان المتنوعة المختلفة التي تتكون منها مسـرحية "بسـتان الكـرز")(٥١). وفي هـذه الحالة يكون المخرج هو المترجم وهو الممثل في آن واحد.

الناقد العربي في الستينيات استوعب المسرح التشيخوفي وحملـه هـذا الاسـتيعاب علـى أن ينقل تشيخوف ومسرحه إلى المشاهد العربي. ونحن نجد أن رجاء النقاش يمثل في كتاباته المختصرة الوجيزة جدا عن تشيخوف هذا الفـهم. كتـب النقـاش "مسـرحيات تشـيكوف تفيـض بالشـعر والفلسفة، وتكشف دائما جوانب شديدة العمق في نفوس الشخصيات، ولذلك فنحن نتذكرهـا دائما ولا ننساها...نتذكر لوباخين في "بستان الكرز"، ذلك الذي يريد أن يشتري البستان ليحولـه إلى محلات للإيجار، إنه كما يقول الناقد يرميلوف شخصية "لاتمت بأية صلة إلى شعر الحيـاة أو إلى ما في البستان من حسن رقيق"، ونتذكر (جايف) الخادم العجوز الذي أفنى حياته في خدمة الأسرة الـتي قـررت الرحيـل...وترحـل الأسـرة وتـترك العجـوز المريـض...تنسـاه كأنـه نفايـة غـير مطلوبة...ويكون هذا الموقف هو ختام المسرحية الجميلة الرائعة التي لايمكن نسيانها أبـدا...هـذا مثل سريع من تشيكوف، وهو مثال يتكرر دائما في المسرح الناجح العظيم. المسرح الذي يحفر في الآبار الخفية المستترة من النفس البشرية، المسرح الذي يمتزج فيه الشعر بالموسـيقى بالفلسـفة"(٥٢). ويبدو أن رجاء النقاش قد وقع في خطأ استخدام الأسماء، فالعجوز الخادم ليس (جايف) كمـا

جاء في فقرة الكاتب وإنما (فيرس) ربيب الإقطاع الذي يمثل الخنوع الكامل والرضا بالواقع الفاسد. على أن هذه الهفوة التي ربما تكون خطأ مطبعيا لاتقلل من آراء الناقد النافذة الصائبة.

-٨-

ولعل رجاء النقاش يؤكد رأينا الذي ذهبنا إليه من أن الستينيات هي مرحلة ازدهار القصة والمسرح التشيخوفي في الوطن العربي. كتب الناقد النقاش كثيرا ما يتردد على الألسن في هذه الأيام أن هذا الكاتب أو ذاك قد تأثر بأسلوب تشيكوف. ونستطيع أن نقول ذلك عن مسرحية "السبنسة" - المؤلف سعد وهبة-دون أن نكون مبالغين ودون أن نكون قد جارينا تعبيرا سهلا شائعا من التعبيرات التي يرددها الكثيرون عن حق أو عن باطل (٥٣)". هذه الفقرة تسلط الضوء على القيمة الكبيرة التي اكتسبها تشيخوف وحصلت عليها تجربته في الوطن العربي.

ما هي الجوانب التي يمكن أن يراها الناقد في إبداع الكاتب الروسي تلقي ظلالها وألوانها على المسرحية العربية؟ يجيب النقاش عن هذا الموضوع إجابة دقيقة حيث يرى أن "السبنسة" مسرحية سعد وهبة تنتمي إلى مدرسة تشيخوف "لا أريد أن أقول إن المؤلف قد تأثر عمدا بأسلوب تشيكوف، ولكنه في هذه المسرحية ينتسب عامدا أو غير عامد إلى مدرسة تشيكوف، ففي هذه المسرحية من أسلوب تشيكوف ذلك الامتزاج الواضح بين الفكاهة والمأساة. فنحن لا نكاد نشعر بالحزن يتسلل إلى قلوبنا حتى تقفز الابتسامة إلى شفاهنا. فلا يشدنا الضحك أبدا إلى العبث، ولا يشدنا الحزن إلى المأساة القاتمة والكآبة الكاملة. في المسرحية أيضا هذا الازدواج العميق بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي الذي نجده عند تشيكوف، فالواقع الخارجي سهل بسيط زاخر بالشاعرية الشفافة الرقيقة، أما الواقع الداخلي فعميق مليء بالرموز والإشارات البعيدة. وكثير من الشخصيات الرئيسة والمواقف الرئيسة لاتدل على نفسها فقط بل ترمز إلى شيء آخر أبعد منها (٥٤)" أعمال تشيخوف الفنية كانت، في رأي النقاش، دائما غاية في التكامل الفكري والإحكام الفني الدقيق.

هذه بعض الملاحظات الموجزة الواعية، وهي تؤكد أن الناقد العربي كان في الستينيات قد نفذ نفاذا عجيبا إلى فن تشيخوف المسرحي، وتمنح الدليل على انتشار مسرح الكاتب في أرجاء الوطن العربي. ولابد أن نشير إلى أن هذه الفقرات التي جاءت في كتاب النقاش تفرض على الباحث النظر إلى علم الدراسات السوفيتية عن تشيخوف في الستينيات ليعرف مدى التقارب والاختلاف في وجهات النظر.

الناقد العربي الذي أراد أن يفهم مسرح تشيخوف وينقله فيما بعد إلى القارئ في وطنه، ويدخل هذا المسرح في ذوق المشاهد ويخلق عنده الإحساس بقيمته الجمالية، وجد أن من الضرورة التعرف إلى الخبرة الطويلة العميقة التي اكتسبها المسرحيون السوفيت، ولاسيما ستانيسلافسكي ونيميروفيتش- دانتشينكو في عرض وتقديم مسرحيات تشيخوف. فاتجه المسرحيون العرب إلى ترجمة

كتاب المخرج المبدع ستانيسلافسكي "حياتي في الفن". ويبدو أن هناك ترجمتين لهذا الكتاب لكل من علي الراعي ودريني خشبة. ولم يقف العرب عند حدود الإخراج السوفيتي، فاهتم النقاد بحياة مسرحيات تشيخوف على خشبات مسارح أوروبا الغربية، واستفادوا من جوانب عدة في عرض هذه المسرحيات في أقطارهم، وترجمت عدة دراسات نقدية حول مسرح تشيخوف وجدت مكانها في المكتبات العربية، كما نقل العرب في الستينيات كل إبداعات الكاتب المسرحية. لقد شكل هذا العدد الكبير من الترجمات - أعمال الكاتب والدراسات الأجنبية-ذخيرة حية يتجه إليها الناقد العربي يضع آراءه حول هذه الأعمال، ويبحث في اتجاهاتها الفكرية والفنية ويحللها في موضوعية. فكانت هذه الكتابات النقدية العميقة التي وصلتنا هي النتيجة المتوقعة.

ونحن هنا سنقف عند ثلاث دراسات جادة تعمقت مسرح تشيخوف وقدمته إلى القارئ العربي تقديما صادقا عميقا يكشف جوانب الإبداع في مسرح هذا الكاتب، ويبين التجديد الذي ابتدعه تشيخوف. الدراسة الأولى مقدمة علي الراعي لمسرحية "الشقيقات الثلاث"، الدراسة الثانية كتاب علي مصطفى أمين "بين إبسن و تشيخوف"، الدراسة الثالثة مقالة رشاد رشدي "البناء الدرامي عند تشيكوف". كل عمل من هذه الأعمال يمتلك مقوماته الخاصة، اتجاهاته، طريقته في البحث والاستقراء، أسلوبه في كشف أبعاد تشيخوف الموضوعية والفنية. بيد أن هذه الأعمال تعبر عن حالة واحدة، حالة النقد العربي في الستينيات ومصادره في البحث عن تشيخوف وتجربته الإبداعية.

-٩-

أ - مقدمة علي الراعي في كتاب "الشقيقات الثلاث" [55]

يرى الناقد علي الراعي أن مسرح تشيخوف ظاهرة جديدة، وأن الشيء الأهم في هذا المسرح هو حركات الأرواح البشرية. من هنا لجأ تشيخوف إلى الحركات الخارجية كي يكشف عن حركات الأرواح الداخلية ويفسر معانيها.

مسرح تشيخوف، في رأي الناقد، هو مسرح المزج بين الواقعي والرمزي، وفي هذا المزج بالذات يكمن سر جمال مسرحيات الكاتب وسر واقعيته.

تشيخوف يستخدم الرمز في حالات معينة، وليست شخصيات مسرحياته كلها رمزية. يختار الكاتب شخصية معينة، ويسبغ عليها طابعا رمزيا محددا يعتمد على العلاقة الداخلية بين الرمز والشخصية. مثال ذلك نينا زاريتشنايا في "النورس" هي طائر البحر وطائر البحر هو رمز الحرية المفقودة في الفن والمجتمع.

مسرحيات الكاتب قليلة الحركة، دقيقة. وهناك عنصر المفارقة بين حركات البطل الخارجية وحركات روحه، فقد يبدو البطل من الناحية الخارجية إنسانا خاويا. بيد أن هذا البطل مفعم بالنبل والطهر والأمل من الناحية الداخلية.

يناقش علي الراعي ريموند ويلمز الذي يرى أن عيب مسرحيات تشيخوف يكمن في أن أبطاله لايتحدثون في بعض الأحيان، وإنما يخطبون.

يؤكد الناقد العربي أن "الخطابة" عند أبطال تشيخوف تكتسب طابعا فنيا عميقا، تعد جزءا في تركيب الشخصية التشيخوفية، إنها طريقة فنية تسمح لنا بأن نرى صفات البطل الداخلية والخارجية وتمكننا من أن نقوم كل ما يحدث معه ويدور حوله من قضايا ومواضيع.

ينكر علي الراعي على ريموند ويلمز رأيه القائل إن أسلوب المزج بين الرمزي والواقعي يعد وسيلة في إخفاء عيوب المسرحية الواقعية، وعلى هذا الأساس لايمكن أن تكون المسرحية الواقعية إنسانية عامة. كتب الراعي أن "بستان الكرز" تمزج بين الواقعي والرمزي، ومع هذا أصبحت ملكية عامة للبشرية. "بستان الكرز" رمز تحطم وفناء روسيا الإقطاعية القديمة. "الشقيقات الثلاث" أيضا تمزج بين الواقع والرمز. تطلع الشقيقات الثلاث إلى العيش في موسكو هو رمز الرغبة والتطلع إلى الحركة، الحب، الصداقة، رمز الشوق إلى الأماكن المحببة إلى النفس، القريبة منها. كل هذا لايمكن أن يكون تجربة ذاتية كما يرى ويلمز.

يقف الراعي عند "الشقيقات الثلاث" يتعمق في هذه المسرحية يحلل أبعادها الموضوعية والفنية تحليلا دقيقا صائبا، يضع هذه المقدمة في مكانة متميزة من تاريخ الدراسات النقدية العربية التي تبحث في تجربة تشيخوف الإبداعية.

يرى الناقد أن تشيخوف يصور منزل آل بروزوروف حيث تتحطم الآمال، ينمحي الشباب ويفتقد الحب. تعيش في هذا المنزل ماشا، إيرينا، أولجا، أندريه. لكل واحد من هؤلاء، دراماه الخاصة به. وبعد أن يفرغ الناقد من تحليل مآسي الشخصيات، يلقي على القارئ سؤالا: "هل يعني هذا أن حياتهم قد تحطمت وأنه لا أمل في المستقبل؟" لا، لايعني ذلك! إذ تعزف في خاتمة المسرحية الأوركسترا العسكرية موسيقى توحي بالنشاط والحيوية، وتتحدث الشقيقات بكلمات طيبة مفعمة بالأمل عن المستقبل.

هذه هي خلاصة موجزة مبتسرة من المقدمة. وهي لاتغني مطلقا عن المقدمة نفسها. وبعد ماذا يمكن أن نتبين في هذه المقدمة؟ وكيف يمكن أن ننظر إليها اليوم، ونقومها على ضوء ما استجد من الدراسات؟

علي الراعي في هذه المقدمة جلا كثيرا من أسرار أبعاد تشيخوف الموضوعية والفنية وتوقف عند الخطوط العامة في هذه المسرحية، ولم يتجه إلى التفصيلات وترك الجزئيات بعيدة عن متناوله. وهذه هي حال الدراسات النقدية في تجربة تشيخوف في الوطن العربي. لم يتعمق الناقد في الكشف عن "ماوراء السطور" في هذه المسرحية ولم يتناول "تيار الأعماق".

على أن الاختلاف في رمزية تشيخوف، وماوراء السطور، وتيار الأعماق يحدد أساس العمل الفني التشيخوفي في هذه المسرحية. ويقف الناقد عند مآسي الشقيقات ويبين أن هذه

المآسي بيئوية، معيشية، ذاتية تكمن في عدم زواج هذه، وعدم سعادة تلك مع زوجها، وتعاسة هذي أنها لاتحب ولا تشعر بالحب. وهذا حق، بيد أن تعاسة الشقيقات الثلاث أكبر من ذلك، إنها تعاسة المجتمع الروسي، مأساة الإنسان الذي لايستطيع أن يحقق آماله، ويجد بصيصا ما في أوائل التسعينيات من القرن التاسع عشر. إن إحساس الشقيقات الثلاث بالمأساة يعود إلى الجو العام الخانق الذي كان يفرض نفسه بقوة على الحياة الإنسانية في روسيا، ويعيق الإنسان عن تحقيق آماله في الحب والعيش في مستقبل سعيد. وهذا مالم يره الناقد العربي. كل هذا لايقلل من أهمية المقدمة التي ينبغي أن يعود إليها دارسو مسرح تشيخوف. إن دقة التناول، الصدق في التعامل، المنهجية في البحث يجعل من مقدمة علي الراعي دراسة متكاملة تتعمق في الصورة العامة، تشير إلى الأساس في هذا المسرح وإن كانت لا تدخل في التفاصيل، ولاتبحث في الجزئيات إلا بقدر ما تفسر الأهم في مسرح تشيخوف.

ـ ب ـ كتاب علي مصطفى أمين "بين إبسن وتشيخوف" [٥٦]

يرى علي مصطفى أمين أن تشيخوف استغل تكنيك القصة القصيرة في بناء مسرحيات تحقق أكثر ما تحقق وحدة الانطباع بالجو العام.

مسرحيات تشيخوف في رأي الكاتب تنتمي إلى جو قصصه القصيرة، وهو يرى أن تشيخوف استمد مسرحياته من شخصيات قصصه. شخصية كاتيا في "حكاية مملة" تكاد تطابق تماما شخصية نينا زاريتشنايا في "النورس". إن شخصيات قصص تشيخوف تكمل ملامح شخصيات مسرحياته، وإن بناء الشخصية في أقاصيصه لايختلف عن بناء الشخصية في مسرحه، ويذهب علي مصطفى أمين إلى أن مسرح تشيخوف وليد قصصه القصيرة وينتمي إليها انتماء الابن إلى الأم.

علي مصطفى أمين هنا استطاع أن يرى الوحدة القائمة بين أقاصيص تشيخوف ومسرحياته و تنبه إلى العلاقات المتينة، إلى الأواصر الدائمة التي تربط بين القصة والمسرحية في تجربة تشيخوف الإبداعية، وقد فطن إلى التفاعل في هذه التجربة وإن راح يفسرها من جانب واحد.

تشيخوف بدأ حياته الإبداعية كاتبا مسرحيا، وكانت مسرحية "جيل بلا آباء" أول عمل مسرحي متكامل في تجربته الإبداعية، وتنتمي محاولاته الإبداعية الأولى إلى عالم المسرح وإلى عالم الفودوفيل "مسرحية من فصل واحد"، وكان آخر عمل إبداعي في حياة الكاتب "بستان الكرز". على أن ستانيسلافسكي يؤكد في مذكراته أن تشيخوف قبل وفاته بفترة قصيرة وعد أن يكتب للمسرح الفني مسرحية جديدة. أقاصيص تشيخوف تحتوي على المشاهد المسرحية، ويحتل مكانة عظيمة في "قصصه الروائية" الحوار. وإذا كان هناك تشابه بين قصص الكاتب ومسرحياته، بين شخصيات القصة والمسرحية عند هذا الكاتب، وهو فعلا موجود، فإن ذلك يعود إلى أن هذه الشخصيات كلها تنتمي إلى التجربة المتكاملة التي لاتقبل الفصم، إلى تجربة تشيخوف الإبداعية. تجربة الكاتب القصصية وتجربته المسرحية تشكل وحدة متكاملة، ولا توجد حدود وفواصل بين

المسرح في تجربة هذا الكاتب وقصصه كما يبدو ذلك عند تورجينيف، تولستوي، جوركي وغيرهم. ولابد أن يعي الناقد أن القصة والمسرحية تتجاوران في أدب الكاتب منذ الأيام الأولى في تجربته حتى أواخر نتاجات هذا الإبداع. إن الحديث عن تطابق شخصية كاتيا في "حكاية تافهة" ونينا زاريتشنايا في "النورس" قد يقود إلى الشكلية التي ربما تضر بقيمة البحث العلمية. إن التشابه الظاهري بين هاتين الشخصيتين لايقرب بينهما بقدر مايباعد، ولايجمعهما بقدر مايفرق. فالتركيب الداخلي والقوى الروحية، والدوافع التي يستجيب لها وعي وإدراك هاتين الشخصيتين تجعل كل شخصية منهما عالما قائما بذاته.

يلاحظ علي مصطفى أمين أن المسرحية لدى تشيخوف أشبه بسيمفونية الأصوات، والمسرحية لدى تشيخوف تتخللها الأصوات لتعمق من الجو العام الذي يريد إسباغه عليها، وإذا ضعف تأثير الحوار في مسرحيات الكاتب، فإنك تجد تشيخوف يستغل الصمت كأحسن معبر في الحالات التي يعجز الإنسان فيها عن الكلام. مسرح تشيخوف مثل قصصه (بسيط تتحدث فيه الشخصيات حديثا طبيعيا، أما العقدة فليست شيئا يذكر).

وليست المسرحية لدى تشيكوف عرضا وتطورا وتأزما وانفراجا (تشيكوف لايتوانى عن حذف العقدة (الحبكة) من مسرحه، فمسرحه يخلو من العقدة وقد يكون هذا غريبا... ولكن ماهو أغرب من ذلك أنه يكاد يخلو من الحركة). وإذا خلا مسرح تشيخوف من الأزمة المعقدة والأحداث المفجعة والشخصيات النموذجية فهل يخلو من كل شيء؟ لن تقول ذلك إذا شاهدت مسرحه أو قرأته. لقد دخل تشيخوف المسرح من باب آخر لم يطرقه أحد من قبل، إنه باب الحياة والإحساس المرهف بموسيقى تلك الحياة. يرى الباحث أن جمال النغم واتساق الإيقاع وروح الشعر هي فن تشيخوف. ويمتلك تشيخوف نوعا من التوزيع الموسيقي على ألسنة وأقدام وأيدي أناس من لحم ودم يحدثون ضجيجا ويملأون بترهاتهم مسالك الحياة. الحوار لدى تشيخوف حوار شخصيات أراد لها الحياة، فأخذ يبحث عن دقائق الحياة ليبثها شخصياته، فهو يبث هذه الشخصيات الحوار الجدير بها ويحاول أن يولد الضيق من حياة تلك الشخصيات، من حياتنا الرتيبة المملة أبدا. الشخصية عند تشيخوف لاتجود بما ليس من طبعها كلاما وحوارا وحديثا. ويصل الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن الشخصيات وحدها أهم شيء في مسرح تشيخوف.

ونحن نشير إلى أن بساطة أقاصيص تشيخوف ومسرحياته هي بساطة خارجية، ظاهرية تختفي وراءها طرق وأساليب فنية، تجعل من هذه البساطة عقدة العقد. وقد التفت كل من ستانيسلافسكي و نيميروفيتش-دانتشينكو إلى "المبدأ الأساسي في الحركة الدرامية لمسرحيات تشيخوف وهو ما يسمى ب (تيار الأعماق). فقد اكتشفا خلف الأحداث اليومية الظاهرية والتفاصيل، الوجود الدائم للمجرى الداخلي الوجداني والعاطفي الذي وجه تشيخوف كل قواه الإبداعية وبحثه المسرحي نحو جعل هذا التيار العاطفي ملموسا لدى المشاهد. ومن هنا أصبح الزخم القوي في مسرحيات تشيخوف جليا". على هذا الأساس فإن مسرح تشيخوف

لايخلو من الحركة. وإنما على العكس مفعم بـها، وهـي حركـة مـن نـوع جديـد كامنـة في تيـار الأعماق من هذا المسرح.

تشيخوف استطاع أن يخلق نظاما فنيا متكاملا يخفق في أعماقه جوهر إبداع هـذا الكـاتب. إن كـل كلمة، كل حركة، كل وقفة في هذا النظام تمثل قيمة معينة تضيف إلى هذا النظام بعدا فنيا جديدا، وتبـدو الشخصيات جزءا مكملا في النظام الفـني لأعمـال تشيخوف، فليسـت الشـخصيات هـي الأهـم ولا الأدوار، وليس الرمز أو الحوار وإنما البناء العام الذي يجعل من الكاتب ومسرحياته ذروة لاتطال.

يرى علي مصطفى أمين أن مأساة الإنسان عند تشيخوف في عدم تفهم الآخرين لـه، لأنـه هو نفسه لايحاول أن يتفهمهم إلا من خلال أنانيته. الإنسان لدى تشيخوف عزلة، تنبـع مأسـاته من هذه العزلة، الإنسان في مسرح تشيخوف دائرة مغلقة على نفسه. الإنسان التشيخوفي يحيـا في قلق... يحيا حياة يضيق بها... ولضعف تأصل فيه لايستطيع أن يغير من أمر نفسه. ويجد الباحث شيئا آخر في الإنسان عند تشيخوف وهو حنين هذا الإنسان إلى الماضي، جايف وأخته رانيفسكايا يمثلان هذا الحنين. ونحن نجد الإنسان عند تشيخوف يعيش الحياة بكل قضاياها ومشـاكلها وهـو يفهم نفسه، ويفهم الآخرين، ويبدو ذلك حتى في اللحظات التي قد نرى فيها الحوار الذي يديره الكاتب بين شخصياته لاتتماثل فيه الإجابات، وأن كل شخصية تتحدث بما قد يبدو أنه إجابات عن أسئلة داخلية تعتمل في أعماق الشخصية نفسها، وليس بما تلقي عليها الشخصيات الأخرى من أحاديث وأسئلة، وأن حنين شخصيات أبطال تشيخوف إلى الماضي لابد أن ندركه في أعماق الشخصية، داخل الظروف التاريخية الاجتماعية التي تعيشـها هـذه الشـخصيات، داخـل النظـام الاجتماعي القائم الذي أوجد هذا الحنين عنـد شـخصيات معينـة، ولم يسـتطع أن يخلقـها عنـد أخرى. أضف إلى ذلك أن جايف أو أخته مثال مفرد في مسرحيات الكاتب عنـد البـاحث علـي مصطفى أمين، وهو في رأينا مثال لعدة نماذج في تجربة الكاتب الإبداعية. على أن الباحث يشـير إلى أن سخرية تشيخوف من نوع مرير لايملك الإنسان معه إلا أن يكف عن الضحك شيئا فشيئا ليحل محله نوع من المرارة ومن الضيق وهي ملاحظة دقيقة.

يتناول علي مصطفى أمين قضية الرمز في مسرح تشيخوف، ويرى أن الكـاتب في "النـورس" يبدأ في استخدام الرمز استخداما خفيفا، فهو أول المسرحية يشـير إلى تعلـق نينـا بالمكـان الـذي تعيش فيه تماما كطائر البحر، ويرمز إلى نينا بطائر البحر المقتول ويلمح إلى مصير تريبليف الـذي سينتحر مثلما مات هذا الطائر أو كما ستدمر نينا. وهـو يـرى أن تشـيخوف في الفصـل الثـالث يقرن بصورة واضحة بين طائر البحر ونينا. الرمز في "النـورس" - في رأي كاتبنـا- يجـيء عفـوا وكأنه شيء أثيري يحوم في جو المسرحية، فإذا كانت النهاية أطبق بيد من حديد علـى المسـرحية، وأخذ يعتصر قلوبنا مولدا المأساة، مأساة نينـا الـتي هـي الطـائر البحـري. ويضيـف الكـاتب أن تشيخوف في "الشقيقات الثلاث" يرمز بموسكو إلى كل ماهو متسع ورحيـب وبـهيج، ويرمـز بـ "بستان الكرز" إلى روسيا كلها.

ونحن نرى أن تناول علي مصطفى أمين الرمز في مسرحيات تشيخوف يدل على تعمق يفضي إلى كشف بعض أسرار المهارة الفنية عند تشيخوف، بيد أن الكاتب يعطي الرمز قيمة كبيرة في مسرحية "النورس" ولايشير إلى "ماوراء السطور" إلى "تيار الأعماق" الذي يتخلل هذه المسرحية منذ البداية حتى النهاية. أضف إلى هذا أن الباحث يرى أن الرمز يسبغ على المسرحية الواقعية "أبعادا جديدة ترتفع بالتجربة من مستوى الخصوصية إلى مستوى العمومية...". وهذا في رأينا مغالاة في تقدير الرمز وقيمته الفنية، فليس الرمز الذي يرتفع بالمسرحية الواقعية إلى العمومية، وإنما النظام الفني المتكامل الذي أبدعه تشيخوف في مسرحه. كانت "النورس" المسرحية الأولى التي تحقق فيها الابتكار التشيخوفي على مستوى الفن والموضوع. ولابد أن يرى الناقد أن مسرحية "النورس" قد جمعت فيها عناصر من الرمزية، التعبيرية، والواقعية، وربما كانت هناك بعض اللمسات الطبيعية. على أن تيار الأعماق في هذه المسرحية هو الذي يحدد القيمة الفنية في هذه المسرحية وليس الرمز إلا جزءا في هذه القيمة. ويبدو أن الباحث يرى المأساة في هذه المسرحية كامنة في شخص نينا. لكن وقائع المسرحية تبين أن نينا استطاعت أن تدرك رسالتها في الحياة، وأن تعي دور الفن في إعادة صياغة الإنسان. وهذا في حد ذاته انتصار؛ انتصار حققته نينا بعد عذابات، ضياع، انسحاق. بيد أنها وجدت طريقها. فأين هي المأساة؟! وهناك "بستان الكرز" الذي تهدم تحت ضربات الفؤوس ليس روسيا قاطبة وإنما رمز الماضي الذي يجيء الحاضر منه ويفسح الطريق إلى المستقبل.

يبحث علي مصطفى أمين في المأساة عند تشيخوف. ويلاحظ أن المأساة في "الخال فانيا" مأساة أشخاص، كل شخصية تتحدث من قلب مأساتها، تأخذ من كلام محدثها مايمكن أن يعرض مأساتها.

تشيخوف يحاول أن يجعلنا نحس بالمأساة نابعة من قلب الشخصيات لاشخصية واحدة بذاتها. تشيخوف لايرى في الشر المنبع الرئيس للمعاناة. ولا توجد نهاية تراجيدية، كما لا يوجد صراع تراجيدي ولابطل تراجيدي، وإنما توجد حياة... حياة بأسرها، تكمن المأساة الحقيقية في الكلمات العادية التي يتفوه بها الأشخاص في تلك الحياة. والمأساة عند تشيخوف هي مأساة الجماعة (الجماعة موحدة لاتشمل شريحة من الحياة)، وإنما نمط أساسي يمثل الضياع أو اللاشيئية أو العجز التام. ومعظم الشخصيات المهمة تمثل هذا النمط مباشرة أما (الآخرون فيؤدون وظيفة النقيض برضائهم عن أنفسهم بلامبالاتهم وعدم اهتمامهم). إن المأساة في مسرح تشيخوف هي مأساة العجز والضياع واليأس.

ونحن نضيف في هذا الموضوع أن المأساة في مسرحيات تشيخوف هي مأساة نظام اجتماعي محدد قائم بأركانه وقواعده يجثم على حياة شخصيات الكاتب ويسحق طموحاتها ويعيقها عن تحقيق غاياتها النبيلة. وليست شخصيات تشيخوف المهمة تمثل الضياع واللاشيئية، العجز التام، كما يرى الباحث. أن شخصيات تشيخوف المهمة تطمح إلى تحقيق الحياة الجديدة، إلى بناء روسيا الجديدة، تدعوإلى المستقبل السعيد الذي لابد أن يأتي على أنقاض الماضي المؤلم. إن بعض هذه

الشخصيات تمضي في الطريق الجديد، وتحاول أن تضع الخطوات الأولى إليه، ولا يعني تعثرها وعدم مقدرتها على تحقيق الوصول إلى نهاية الطريق الضياع واللاشيئية.

يناقش علي مصطفى أمين موضوع الثورة في مسرح تشيخوف. فهو يجد أن تشيخوف ذهب في ثورته إلى حد الضيق... الضيق من كل شيء، فهو يجعلنا نضيق بكل شيء. تشيخوف (يشعر قارئه أو مشاهده أنه يقدم صورة لمجتمع إنساني ضخم وهو يعلن عن أزمة عامة في كل نواحي الحياة).

(تشيخوف يذهب في ثورته إلى الضيق من الحياة الروسية كلها.. لقد قصد ثورة... أية ثورة تطيح بهذا المجتمع الفاسد وإن لم يفسر كنهها، فقد ترك للأجيال القادمة مهمة اختيارها.)

ونحن نرى أن تشيخوف يضيق بأشياء محددة، يضيق بالإقطاع الذي يمسخ الشخصية الإنسانية، يضيق بالاستبداد، بالجهل وضيق الأفق والفظاظة، ولم يصل هذا الكاتب إلى الثورة، وإن كان قد دعا إلى التغيير عن طريق تصوير الواقع المؤلم الذي لايمنح الحرية والنماء والموهبة تفتحها الكامل.

تلك خلاصة آراء الأستاذ علي مصطفى أمين في كتابه "بين إبسن وتشيخوف". وهي تنم في كثير منها عن عمق وصدق، فقد وقف الباحث على مصادر عربية وأجنبية متعددة ساعدته على إيضاح موضوعه. هذا الكتاب في رأينا يمثل النقد الأدبي في تشيخوف، ذلك النقد الذي انتشر في الستينيات. وعلى الرغم من أن علي مصطفى قد أغرق كتابه بالأسلوب الإنشائي الذي يميل إلى التعميم والتجريد، فإن القارئ الجيد يستطيع أن يجد في هذه الدراسة أهم جوانبها النقدية.

ـ ج ـ دراسة رشاد رشدي "البناء الدرامي عند تشيكوف" (٥٧)

يرى رشاد رشدي أن مسرح تشيخوف يمتاز عن المسرح السائد في عصر الكاتب أو السابق له بمايلي:

(١) عدم التركيز على عدد قليل من الشخصيات، ففي مسرحيات الكاتب الأربع الكبرى نجد كل الشخصيات تقريبا لها الأهمية نفسها.

(٢) خلو مسرح تشيكوف من الأحداث العنيفة.

(٣) تجنبه الأنماط الشخصية المسرحية السائدة.

(٤)عدم المباشرة في معالجة الكثير من المواقف... ويرتبط هذا المبدأ ارتباطا وثيقا بأسلوب تشيكوف في إظهار شخوصه وكأنهم يتكلمون كلاما عاديا في أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار أو مشروعات مهمة. (وهذا هو تيار الأعماق).

ويرى رشاد رشدي أن المناظر الطبيعية هي شخصيات مسرحية تلعب دورا مهما في المسرحية، وليست مجرد خلفية تقع فيها الأحداث.

(٥) أغلب شخصيات تشيكوف دائمة الشكوى، ومصدر الشكوى واحد دائما... الضياع الذي ترتب على فوات الفرص، على أحلام الماضي التي لم تتحقق. عدد ضئيل جدا من

شخصيات تشيكوف نجدها راضية عن ماضيها، عن مصيرها، عن حياتها. ويؤكد رشاد رشدي أن تشيكوف كان كاتبا مسرحيا بالطبيعة، إن أهم مايميزه عن غيره من كتاب القصة أن قصصه درامية في البناء وفي الحوار.

(٦) ابتعاد تشيكوف بالمسرح عن التعبير الشخصي. تشيكوف عند الناقد العربي يهتم بالأحداث والشخصيات في مسرحه اهتماما لا يقل، إن لم يكن يزيد على اهتمام الكثيرين من كتاب المسرح التقليديين.

تشيكوف يعطينا صورة لمظهر الحياة العادية برتابتها وتفاهتها ووقعها البطيء وعاديتها. ولكن من خلال هذه الصورة نستطيع أن نستشف الكثير، وأن نرى الكثير مما لم نكن نحلم أن نراه... مالم نكن نتوقع ان نراه. ويلاحظ رشاد رشدي أن مسرح تشيكوف ليس غنائيا وليس خاليا من الأحداث الدرامية، ولكنه استطاع أن يوهمنا أكثر مما استطاع أي كاتب آخر بأن ما يعرضه على خشبة المسرح ليس إلا الحياة العادية في مظاهرها المألوفة. ولكن وراء هذا المظهر تكمن أحداث هي صاحبة الأهمية الكبرى، لأنها أحداث لا تنبع ولا تتحدد ولا تتصل بالسلوك البشري قدر ما تنبع وتتحدد وتتصل بالعلاقات الإنسانية... علاقة الإنسان بغيره... بالكون... بالحياة وبنفسه. ويعتقد المؤلف أن الشعر في مسرح تشيكوف يكمن في المفارقة القائمة بين المظهر والواقع، بين الوهم والحقيقة، بين المألوف وغير المألوف، بين العادي وغير العادي.

(٧) تشيخوف يصور شخوصه المسرحية بجوانبها المتعددة، ويخلو مسرحه من البطل الواحد، فليس هناك خط سلوكي معين يجعل وجود البطل الواحد ممكنا أو حتى مستساغا... إنما هناك علاقات إنسانية.

(٨) من سمات مسرح تشيكوف الفرعية... المزج الدائم بين المضحك والمحزن. ومن الطبيعي أن يلجأ الكاتب إلى الحوار غير المباشر والحدث غير المباشر. كتب رشاد رشدي أن مسرح تشيكوف يقوم أساسا على المفارقة بين البناء والنسيج، مفارقة تقوم على أساس من التشابه والتضاد معا، كامنة في المظهر والجوهر، في الوهم والحقيقة، مفارقة في المضمون والشكل... ولأن هذه المفارقة دقيقة... لأنها عضوية... فهي لاتتضح للعين المجردة إلا بتطور الحدث... عندما يصل إلى نهايته.

كان تشيكوف دائما يلح على أهمية البناء الدرامي... كان يسميه الهندسة المعمارية للمسرحية. مسرح تشيخوف مثل مسرح شكسبير لا يقبل التفسير، لأن التفسير يخرجه عن موضوعيته، عن رؤياه الرحبة السمحة للإنسان الكامل، الإنسان ككل.

هذه هي الخلاصة. وهي تدل على قدرة طيبة على التعمق داخل حدود مسرح تشيخوف وعلى التغلغل في أبعاده الفنية والموضوعية وعلى كشف خصائص هذه الأبعاد التي دخل بها تشيخوف عالم المسرح وأصبحت مثار دراسات نقدية متعددة في كل أنحاء العالم.

رشاد رشدي واحد من النقاد العرب ورجال المسرح الذين عنوا بتراث تشيخوف القصصي والمسرحي وقدموه إلى القارئ العربي تقديما صادقا يعبر عن صدق في التعامل وأصالة في التحليل.

وكان هذا الناقد في كتابه "فن القصة القصيرة" الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩م قد عمد إلى تحليل بعض أقاصيص تشيخوف وكشف أسرار الكلمة التشيخوفية داخل البناء الفني في هذه الأقاصيص. وهناك دراسة أخرى صدرت في عام ١٩٦٥م تحت عنوان "درامية أنطون تشيكوف" وفي عام ١٩٧٢م كتب عملا نقديا جادا تحت عنوان "أضواء على فن تشيكوف". وهي أعمال نقدية تنم عن إبداع ورحابة في المقدمات والنتائج والأحكام.

على أن كل هذا الذي ذكرناه لايمنع من الاختلاف مع الناقد في دراسته "البناء الدرامي عند تشيكوف". والحقيقة إننا لانختلف مع رشاد رشدي في كثير من ملاحظاته الدقيقة الصائبة التي اعتمد فيها اعتمادا كبيرا على النقد الإنجليزي. بيد أن هناك بعض القضايا تستدعي الإيضاح والتفسير. من هذه القضايا أن "الخال فانيا" ليس مزارعا كما يشير الناقد إلى ذلك، ويكفي أن يرجع القارئ إلى المسرحية نفسها حتى يدرك ذلك. أضف إلى هذا أن الضياع كموضوع اجتماعي، كموضوع فلسفي لم يقف عنده الكاتب الروسي تشيخوف في مسرحياته ولم يهتم به، وإن كان عجز أبطاله عن تحقيق طموحاتهم ورغباتهم في الحياة يمثل في كل مسرحيات الكاتب في صورة جلية لاتقبل النقاش. على أن تشيخوف لم يعبر عن الحزن والعجز والمأساة لا غير، وإنما عكس أيضا آمال أبطاله ورغبات شخصيات مسرحياته في الحب والخير والجمال، في تطلعهم إلى حياة جديدة لم يحدد الكاتب أسسها. إذ يتجلى إلى جانب الحزن القاتم الذي قد يبدو أنه يسيطر على بعض أبطال الكاتب، و يسطع الأمل المليء بالسعادة المفعم بالتطلع إلى المستقبل المشرق. تشيخوف كان بعيدا عن النظرة إلى الحياة من جانب واحد، من جانبها المعتم. تشيخوف كان يملك رؤية واضحة، ومعاناة صادقة تمكنه من أن يحتضن الحياة من كل جوانبها وأبعادها، ولعل انهزام أبطاله وعجز شخصياته عن تحقيق أهدافهم كان مرهونا بالظروف الاجتماعية التاريخية التي عاشت في ظلها هذه الشخصيات وهؤلاء الأبطال.

من هنا يجد القارئ نفسه وهو يقرأ مسرحيات الكاتب أو وهو يشاهدها على خشبات المسارح، يدعو إلى تغيير هذا الواقع، يدعو إلى تحطيم هذه الظروف التي سقط في ظلها بعض أبطال الكاتب. كتب م. خرابتشينكو "يرتبط اهتمام الكاتب بسمات الواقع الاجتماعي الواسعة الانتشار وببسطاء الناس الذين يخضعون للظروف وتسحقهم تأثيرات المحيط الاجتماعي، بشكل وثيق، بأفكار رفض وإدانة هذه التأثيرات والواقع ذاته الذي يخلقها كذلك. لكن لايرد الرفض والإدانة في شكل موقف من جانب المؤلف، بل من خلال مجمل الكشف الموضوعي لعدم سلامة أواصر الحياة وتناقضها مع التطور الروحي للإنسان ومع التقدم الاجتماعي"[٥٨]. هذا التفسير وهذه الإيضاحات لاتقلل مطلقا من الجهود الرائعة التي بذلها النقاد العرب والدارسون ورجال المسرح في استيعاب مسرح تشيخوف.

-١٠-

على هذا الأساس تكون الستينيات مرحلة ازدهار الدراسات العربية حول تشيخوف إذ حدد النقد العربي كثيرا من معايير الدراسات وقيمها في هذا الجانب. لقد أخذ النقد العربي يتطور في العشرينيات من مجال الآراء الخاطفة العابرة في تقويم تجربة تشيخوف الإبداعية إلى الحديث عن حياة الكاتب، وتلخيص بعض أعماله وتقديمها إلى القارئ العربي في الثلاثينيات والأربعينيات، إلى محاولة التعمق في تراث هذا الكاتب تعمقا صائبا في الخمسينيات، إلى دراسة أبعاد تشيخوف الموضوعية والفنية في الستينيات. وكانت نكسة حزيران قد أعاقت هذا التطور وخلقت مزاجا سوداويا في وعي الإنسان العربي، أفقدته الإيمان بكل شيء، حتى بوجوده. بيد أن الحياة تسير والإنسان العربي لايقف في مكانه مطلقا ولايرتد إلى الوراء رغم الظروف القاهرة. فجاءت السبعينيات مرحلة جديدة يتقدمها الاعتماد على الدراسات النقدية السوفيتية أساسا في البحث عن أبعاد مسرحيات تشيخوف الفنية والموضوعية، مرحلة جديدة في دراسة المهارة القصصية واستيعاب أسرار هذه المهارة. وضاعفت الثمانينيات من اهتمام المثقف العربي بمسرح تشيخوف وفنه القصصي. في الثمانينيات تواصل دور النشر إصدار أعمال الكاتب، أو إعادة إصدار بعض هذه الأعمال، فقد ظهرت في الكويت مسرحيتا الكاتب "شيطان الغابة، الخال فانيا" وصدرت في عدن بعض الدراسات منها: "مسرح تشيخوف [٥٩]"، "أنطون تشيخوف الكاتب الإنساني العظيم". وهناك دراسات وإصدارات أخرى دخلت الأسواق الأدبية العربية في هذه الفترة.

-١١-

هذا هو تشيخوف في الوطن العربي، وهذه هي صورة صادقة عن هذا الكاتب في بعض أجزاء وطننا الكبير، تدل عميق الدلالة على أن العرب استفادوا كل الاستفادة من تجارب الشعوب الأخرى ونهلوا من معين ثقافتها ولم ينغلقوا على أنفسهم، وإنما أخذوا بالقدر الذي لايطمس شخصياتهم ويمحو إبداعاتهم الذاتية. على أننا هنا لم نستكمل الصورة وتركنا فجوات كبيرة في هذه الفترة أو تلك، واضعين في الحسَبان البحث عن التكامل والاكتمال في دراسة أخرى، لنا أو لكاتب آخر.

الدراسات النقدية في وطننا العربي عن تشيخوف تمتلك ماضيا وحاضرا، وتمتلك كذلك مستقبلا. الباحث الجيد لايكتفي في رأينا بأن يرصد الظواهر الأدبية في الماضي والحاضر، وأن يقوم هذه الظواهر في ماضيها وحاضرها، وإنما عليه أن يستشرف مستقبل هذه الظواهر وعليه أن يتنبأ بهذا المستقبل. ولعل استشراف مستقبل الظواهر الأدبية، التنبؤ به ليس ضربا من السحر، أو لونا من العبث. إن هذا المستقبل يقوم على أساس الماضي، على أساس الحاضر الذي يكتنف هذه الظاهرة أو تلك.

ولعل ماضي وحاضر الدراسات النقدية عن تشيخوف يمتلك مرحلتين هامتين. المرحلة الأولى تمتد في رأينا منذ بداية القرن الحالي، منذ عام ١٩٠٥م حتى الستينيات. وهي مرحلة تمتاز بأن العرب وقفوا على إبداع تشيخوف عن طريق الغرب، عن طريق اللغتين الإنجليزية والفرنسية على الأغلب. ومن هنا فنحن نجد بصمات النقد الإنجليزي والنقد الفرنسي على كثير مما كتب عن تشيخوف وعن غيره. وقد وصل تشيخوف إلينا في هذه الفترة كاتبا إنسانيا عالميا، حمل إلى الأدب العالمي طرائق وأساليب فنية جديدة في القصة والمسرح. وشكلت الدراسات الغربية مصدرا أساسيا يقف عليها الناقد والدارس والقارئ العربي.

المرحلة الثانية تشمل السبعينيات والثمانينيات. وهي مرحلة يقف فيها المثقف العربي، الدارسون والباحثون خاصة، على تجربة تشيخوف الإبداعية مباشرة عن طريق اللغة الروسية، لغة الكاتب التي كتب بها وفكر بكلماتها وحروفها. إن أعمال الكاتب في هذه المرحلة تصل إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة عن اللغة الروسية، وليس عن طريق لغة ثالثة قد تفسد هذا المعنى وتخل بذاك. بيد أننا هنا لانستطيع أن نضع حدودا فاصلة بين هاتين المرحلتين، فقد تتداخل خصائص هذه المرحلة وتتسع خصائص تلك. في المرحلة الأولى كانت هناك بعض الترجمات عن اللغة الروسية مباشرة، وهي ترجمات تصل بعضها حدا عظيما من الدقة والصواب، مثال ذلك مسرحيتا الكاتب "بستان الكرز، النورس" ترجمة نجيب سرور، ماهرعسل، قصتا الكاتب "الفلاحون، عنبر رقم ٦" ترجمة مرسي سيد مرسي، وقد ترجمت هذه الأعمال في منتصف وأواخر الستينيات. وهو ما يعطي الدليل على اقتراب ظهور مرحلة وأفول أخرى. وينبغي أن نشير إلى أن الترجمات الأولى التي صدرت عام ١٩٠٥م كانت عن اللغة الروسية الشيء الذي لم يتكرر بعد ذلك إلا في فترة متأخرة جدا. في هذه المرحلة صدرت بعض الدراسات السوفيتية، كتاب ف.ف يرميلوف "تشيخوف" ترجمة عبد القادر القط، فؤاد كامل، ويبدو ان الكتاب ترجم عن لغة ثالثة.

في المرحلة الثانية واصل بعض الباحثين الاستفادة من الدراسات الغربية، وهناك بعض الترجمات عن طريق لغة أخرى. من هنا كان هذا التقسيم إلى مرحلتين يعتمد على الخصائص العامة، على الملامح الغالبة في هذه المرحلة أو تلك. على أن هاتين المرحلتين تشكلان موضوعا واحدا، مادة واحدة تخضع لدراسة الناقد وبحثه الذي يقيمه على أساس أن هاتين المرحلتين وحدة متكاملة لاتقبل التقسيم.

ولعل ماضي وحاضر الدراسات النقدية عن تشيخوف يبدو غنيا مليئا بالملاحظات الجادة والآراء الصائبة. لقد اهتم النقاد العرب بالخطوط العريضة، بالاتجاهات العامة في تراث الكاتب القصصي والمسرحي، وتركوا في هذا المجال إبداعات طيبة.

بيد أنهم لم يتعمقوا هذه التجربة بكل إبداعها وأبعادها. فقد ظلت جوانب مخفية عن الدارس والقارئ العربي. هناك تفصيلات وجزئيات في مجموع تجربة هذا الكاتب وفي مجموع

سيرة حياته لاتزال تتطلب جهدا كبيرا في دراستها و كشفها. وهو مايوحي بأن مستقبل الدراسات النقدية العربية في تشيخوف واعد، مبشر بالعطاء والرحابة. على أن هناك جوانب لم يوفق بعض النقاد في دراستها وتفسيرها. مثال ذلك شاكر النابلسي في كتابه "تشيكوف والقصة القصيرة" (٦٠). يفسر هذا الناقد شخصية البطل في "موت موظف" على أنها طيبة النفس، نقية السريرة، أصيلة المعدن.

ونحن نفهم أن تشيخوف قد جسد في هذه الشخصية الذل والعبودية الذاتية التي تقضي على صاحبها وتؤدي بحياته. ولسنا هنا في مجال إبراز العيوب والنواقص التي فرضتها طبيعة الترجمة عن طريق لغة ثالثة. وإنما نحن هنا نقصد تقويم ماضي وحاضر الدراسات النقدية في أنطون تشيخوف. ولسنا ندري لماذا ظلت رسائل الكاتب بعيدة عن متناول القارئ والمثقف العربي. على أن هذه الرسائل يمكن أن تقدم مادة ثمينة إلى الدارس، في هذه الرسائل نجد تشيخوف الإنسان بكل همومه وقضايا حياته المعيشية، مشاكل التطور والنمو الأدبي. نجد تشيخوف الناقد الذي يوجه نصائح وآراء أدبية قيمة إلى الأدباء الناشئين. نجد تقويمات الكاتب لكثير من الأعمال الأدبية والكتاب في عصره، ونستطيع أن نبين ثقافة تشيخوف ومصادر هذه الثقافة. ربما هذا يعود إلى أن الأدباء في وطننا العربي لايقدرون الرسائل حق قدرها، ولايرون فيها مادة أدبية يمكن أن تدخل في نطاق الدراسات النقدية. وهو مانراه في الحياة الأدبية العربية نفسها، إذ يندر أن تصدر عن دور النشر العربية رسائل كاتب ما من كتابنا. ولعل رسائل تشيخوف ستجد طريقها إلى القارئ العربي في مستقبل الدراسات النقدية عن هذا الكاتب.

ماضي وحاضر الدراسات النقدية عن تشيخوف يؤكد أن العرب بعد لم يقولوا كلمتهم الأخيرة في هذا الكاتب، وأنهم يبحثون عن معانٍ جديدة في تراث الكاتب، يكتشفون مضامين عميقة داخل هذا التراث ولايكتفون بما وصل إليه ماضي وحاضر هذه الدراسة، ولايعيب هذا الماضي والحاضر بعض العقبات التي صادفت طريق الدراسات النقدية، وقادت إلى بعض التعثرات هنا وهناك. كثير من الآراء النقدية تكرر نفسها، هناك بعض الأخطاء، عدم التعمق في بعض الأعمال. بيد أن كل هذا يدخل في نطاق محاولة النقد العربي أن يدرك هذه التجربة ويقومها.

على أن الأهم في هذه المحاولة ذلك الحب العميق الصادق نحو تشيخوف. ولعلنا نجد في كل الدراسات الأدبية، في كلتا المرحلتين هذا الحب العنيف نحو هذا الكاتب الروسي والعالمي. هذا الحب لايكمن في المقالات والدراسات النقدية، لايكمن في مسرحيات الكاتب المعروضة على خشبات المسارح العربية وحسب، وإنما في الوقفات الجليلة المتأنية التي يقفها العرب في ذكرى ميلاد تشيخوف أو وفاته. فقد وقف العرب في الذكرى الخمسين على وفاة الكاتب عام ١٩٥٤م وقفة طيبة وصدرت المختارات من أعمال الكاتب في مجلدين ترجمة

فؤاد أيوب، كما كتب هذا الناقد دراسة بعنوان "المحتوى الاجتماعي لآثار تشيخوف"، ووقف العرب في الذكرى المئوية على وفاة تشيخوف عام ١٩٦٠م وقفة إكبار، وكان احتفال العرب مهيبا بمناسبة مرور مائة وخمسة وعشرين عاما على ميلاد الكاتب في عام ١٩٨٥م، وبمناسبة مرور ثمانين عاما على وفاته إذ اهتمت الصحافة العربية بهاتين المناسبتين اهتماما بالغا، فصدرت المقالات والخواطر والآراء النقدية التي تعبر عن هذا الحب العظيم نحو الكاتب. ولو لم يكن في هذه المقالات والدراسات سوى الحب لقلنا أيضا إن العرب فهموا تشيخوف لأنهم أحبوه، وأحب العرب هذا الكاتب لأنهم فهموا إبداعه والمحتوى الإنساني الذي حمله داخل هذا التراث إلى الإنسان، إلى البشر في كل زمان ومكان.

الهوامش

(١) جابر (إبراهيم) : الدرة الأنيسة في الروايات النفيسة.../ بلان (أنطون): أقصوصات مترجمة...
(٢) الكتاب العرب يتحدثون عن الأدب الروسي والسوفيتي، ص (٦٥-٦٦).
(٣) بحوث سوفيتية في الأدب العربي، ص (١٢-١٣).
(٤) كرابيفا. س : ما أروع أن نحترم الناس، ص (٣٢).
(٥) زاده (علي) : أقصوصة تشيخوف "التعساء" في اللغة العربية، ص (٣٨).
(٦) كرابيفا. س: المصدر السابق، ص (٣٢).
(٧) كراتشكوفسكي. إي. يو: تشيخوف في الأدب العربي، الأعمال المختارة، م (٣)، ص (٣١٣).
(٨) الشاروني (يوسف) : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، ص(٧٦-٨٠).
(٩) الخطيب (حسام) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص (٤٩).
(١٠) المصدر نفسه، (ص ٥٧-٥٨).
(١١) خوري (نسيم) : تشيخوف والشرق...
(١٢) صدقي (نجاتي) : تشيخوف...
(١٣) أمين (أحمد): أنطون تشيخوف، في كتاب: قصة الأدب في العالم، ص (٢٥٢ -٢٥٩).
(١٤) أيوب (فؤاد) : المحتوي الاجتماعي في أعمال تشيخوف...
(١٥) عبدالملك (أنور) : فلسفة تشيخوف في الحياة والإنسان والمجتمع / فلسفة تشيخوف في الأدب والفن وعلم الجمال...
(١٦) رشدي (رشاد) : فن القصة القصيرة...
(١٧) شيخاني (سمير) : تشيخوف، في كتاب : مع الخالدين...
(١٨) الراعي (علي) : المقدمة، في كتاب : تشيكوف. الشقيقات الثلاث...
(١٩) أمين (علي مصطفى) : بين إبسن وتشيخوف...
(٢٠) النابلسي (شاكر) : تشيكوف والقصة القصيرة...
(٢١) الجلي (شفيق) : تشيخوف ومسرح الجيب...
(٢٢) رشدي (رشاد) : درامية أنطون تشيكوف...
(٢٣) رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيكوف...
(٢٤) برافورد. و. ه : تشيكوف والمسرح...
(٢٥) النابلسي (شاكر) : المصدر السابق، ص (٧).
(٢٦) ماهر (عسل) : المقدمة، في كتاب : أنطون تشيخوف. بستان الكرز، طائر البحر، ص(٣).
(٢٧) مورو (أندريه) : فن تشيكوف...
(٢٨) مولر (هربرت) : التراجيديا في مسرح تشيكوف...
(٢٩) برافورد. و. ه : المصدر السابق...

(٣٠) العالم (محمود أمين) : سر العمالقة الثلاثة، في كتاب : الثقافة والثورة...
(٣١) النقاش (رجاء) : مقعد صغير أمام الستار...
(٣٢) مجلة (الجديد). العدد السابع، ص (٣٠- ٦٠).
(٣٣) فخري (عبد الرحمن) : تشيخوف وفن الحياة، ص (٢٣-٢٨).
(٣٤) تشيخوف بين القصة والمسرح...
(٣٥) الهمداني (أحمد علي) : كتاب جديد عن تشيخوف، ص (٧).
(٣٦) السماوي (شاكر) : حين تطهر الإنسان من وحشته في مسرح القباني، ص (٤).
(٣٧) الخشن (وفاء) : الوحشة. الحصان يخاطب صاحبه فلا يجيب، ص (٢٩).
(٣٨) كراتشكوفسكي. إي. يو : المصدر السابق، ص (٣١٢-٣١٦).
(٣٩) المصدر نفسه.
(٤٠) تشوكوف. ب. ف: الكلاسيكية الروسية في أدب العراق، في كتاب: الكلاسيكية في بلدان الشرق، ص (٨٥-٩٤).
(٤١) كيربيتشينكو. ف. ن :صدى تشيخوف في أقاصيص يوسف إدريس المبكرة، في كتاب : أدب الشرق، ص (٣ - ٩)
(٤٢) كيربيتشينكو. ف. ن : أقاصيص الموجة الجديدة في مصر، في كتاب : بحوث سوفيتية في الأدب العربي، ص (٣٢٨).
(٤٣) الخطيب (حسام) : المصدر السابق، ص (٤٩).
(٤٤) كراتشكوفسكي. إي. يو : المصدر السابق...
(٤٥) المصدر نفسه.
(٤٦) كرابيفا. س : المصدر السابق، ص (٣٢)
(٤٧) المصدر نفسه، ص (٣٢).
(٤٨) هبا. أ : الخال فانيا في المسرح العراقي، ص (١٨٦-١٨٧).
(٤٩) أخذ صاحب الدراسة هذه المعلومات من المخرج العراقي إسماعيل خليل في عدن.
(٥٠) السماوي (شاكر) : المصدر السابق، ص (٤).
(٥١) النقاش (رجاء) : المصدر السابق، ص (٧٦-٧٧).
(٥٢) المصدر نفسه، ص (١٢٦-١٢٧).
(٥٣) المصدر نفسه.
(٥٤) المصدر نفسه.
(٥٥) الراعي (علي) : المصدر السابق...
(٥٦) أمين (علي مصطفى) : المصدر السابق...
(٥٧) رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيكوف، ص (٥-١٠).
(٥٨) خرابتشينكو. م. ب : الإبداع الفني والواقع الإنساني، ص(١٨٠).
(٥٩) الهمداني (احمد علي) : مسرح تشيخوف، ص (١٩-٢٨).
(٦٠) النابلسي (شاكر) : المصدر السابق، ص(٢٢).

النتائج

دخل أنطون بافلوفيتش تشيخوف تاريخ المسرح الروسي والمسرح العالمي كاتبا مسرحيا جريئا في التجديد الذي حمله إلى عالم المسرح، أنشأ على حد تعبير مكسيم جوركي "لونا جديدا من الفن الدرامي". الكوميديا الغنائية. كتب رونلد هنجلي "لهذا الرجل الذي لايفوقه سوى شيكسبير مكانة في قلوب رواد المسرح".

عني تشيخوف بالفن المسرحي منذ فترة مبكرة، فقد كتب وهو طالب في الثانوية دراما "جيل بلا آباء"، ومسرحيتين من فصل واحد - فودوفيل "ليس عبثا أن غنت الدجاجة"، "وقع المنجل على حجر"، وعاد تشيخوف إلى كتابة المسرحية بعد أن أصبح كاتبا قصصيا مشهورا كل الشهرة.

انعكست في مسرحيات الكاتب لوحات كاملة عن الحياة الروسية، خصائص وصفات روسيا في أدق تفاصيلها أواخر القرن التاسع عشر، أوائل القرن العشرين، وشكلت مسرحيات تشيخوف مرحلة كاملة في المسرح الروسي، أثرت تأثيرا عميقا على تطور الدراما والفن المسرحي اللاحق في روسيا وخارجها. وترتبط هذه المسرحيات ارتباطا عضويا بالفن المسرحي الروسي الذي سبق المرحلة التشيخوفية، خاصة تجربة تورجينيف المسرحية ومسرحيات أوستروفسكي المتأخرة.

يرى الباحث السوفيتي أ.ي . ريفياكين أن "الفن المسرحي الروسي المفطور على المعاني السامية، المرتبط ارتباطا وثيقا بحركة التحرر، المجبول على القضايا المهمة، على حيوية وصدق الأحداث التي يصورها، على الاعتناء الفائق بالطباع والصفات الاجتماعية، وليس المكائد، المطبوع على التفرد الواضح في خصائص اللفظ والتركيب المعماري البسيط الجلي (1)" كان في متناول تشيخوف وهو يختط لنفسه طريقا جديدا في الحياة المسرحية. تشيخوف اعتمد على هذه الخصائص الإيجابية في الفن المسرحي الروسي، أسبغ عليها من وحي عبقريته تعابيره الفريدة الخاصة به، لم يقف عند هذه الخصائص وإنما طورها تطويرا مبدعا، وضع فيها قطعا من روحه. أخذ ينمو نموا مطردا من عمل إلى آخر فنيا وفكريا، وراح ينظر إلى مستقبل شعبه وبلاده نظرات جادة مليئة بالتفاؤل مفعمة بالأمل، ينتظر الثورة في آخر حياته، ويبشر بالحياة الجديدة الرحبة.

لم يستطع النقد الأدبي الذي عاصر تشيخوف - عصر ماقبل الثورة - أن يتغلغل في المضمون الفكري لأعمال الكاتب مدة طويلة. ولم يفهم هذا النقد أسرار معاني تجربة تشيخوف، ومسخ كثيرا من أفكار الكاتب وآرائه. وقد اتهم بعض النقاد تشيخوف بغياب المفاهيم والأفكار، وتمثلوه كاتبا - شاعر القضايا الحياتية التافهة، ووصفوه في عداد الكتاب السوداويين

الذين لا أمل في شفائهم. وعد بعض هؤلاء النقاد تشيخوف فنان طبقة النبلاء المنهارة، المعبر عن أحلام وأفكار البرجوازية وأصحاب الأعمال أمثال لوباخين في "بستان الكرز".

على أنه ظهرت في النقد الأدبي الروسي - عصر ماقبل الثورة - تقويمات وآراء نقدية دقيقة صائبة تغلغلت في معاني تجربة الفن المسرحي والقصصي التشيخوفي، استوعبت مسرح الكاتب على أنه مسرح الأفكار السامية الديمقراطية المتفائلة، تجاوزت كثيرا من التقويمات الباطلة لحياة الكاتب الإبداعية.

تطلع النقد الأدبي السوفيتي إلى الكشف عن عمق الأصالة في المضمون الفكري والمحتوى الاجتماعي لفن تشيخوف المسرحي، وعمد إلى الكشف عن جمال الأشكال الجديدة في هذا الفن التشيخوفي، وحرص على أن يتخلص من التقويمات والآراء النقدية الباطلة التي لم تستطع أن تفهم الكاتب وتجربته، وعمل على أن يطور ويعمق التقويمات الصائبة التي قدمها النقد الأدبي الطليعي في عصر ماقبل الثورة.

تشكلت في النقد الأدبي السوفيتي قناعات راسخة بأن تشيخوف عكس في تجربته الإبداعية أفكار الحركة الديمقراطية العامة، وأن مفاهيمه ومعتقداته كانت غاية في التعقيد والتفاوت، إذ وقف تشيخوف عند حدود الأفكار السياسية - الاجتماعية البرجوازية الديمقراطية التي أعاقت هذا الكاتب العملاق من أن يتعمق قضايا العلاقات الاجتماعية وآفاق تطورها تعمقا واضحا جليا ينفذ إلى معايير أمورها ومشكلاتها القائمة.

على أن تشيخوف تطلع إلى المستقبل الأفضل وكان يحلم به ويروج لقدومه، آمن بدون حدود بالشعب الروسي، أحب بلده حبا عميقا مؤثرا. يقول الكاتب على لسان أحد أبطاله في "النورس": "أنا مواطن، إنني أحب وطني، شعبي، إنني أشعر بواجبي ككاتب، بضرورة تناولي حياة الشعب وآلامه ومستقبله". هكذا يفهم تشيخوف رسالته في الحياة وقيمة تجربته الإبداعية.

تكمن قوة مفاهيم تشيخوف ومعتقداته في أن الكاتب يدرك إدراكا عميقا لا عدالة ولا معقولية النظام الاستبدادي المطلق، في رفضه قوانين الحياة العتيقة التي عفى عليها الزمن، القوانين والنواميس المرتبطة بسلطة أصحاب الأراضي والإقطاع، في نقده اللاذع أصحاب الأعمال، في كراهيته وحقده على كل ما يستعبد الإنسان ويذله ويشوه جوهر الحقيقة البشرية، في كرهه ضيق الأفق، الخمول والتفاهة، في تطلعه إلى المستقبل الأفضل.

تشيخوف المواطن الروسي، الكاتب الديمقراطي تجاوب مع قضايا الحياة التي أقلقت معاصريه كل القلق، كتب في مسرحياته عن سيطرة التفاهة والدناءة، التبلد والغباء والأنانية، عن التوحش والحيوانية، عن المواهب المهدورة، عن جمال وتراجيدية الوجود الإنساني في ظروف الحكم المطلق والاضطهاد والقمع والجاسوسية الرخيصة، عن التناقض بين أحلام أبطال مسرحياته وآمالهم الرائعة في حياة كريمة وعجزهم وعدم قدرتهم على تحقيق مثلهم العليا، عن

حق الإنسان في حياة سعيدة عادلة وعن العمل المبدع الخلاق كأساس إعادة صياغة الواقع، عن جوهر ودور طبقة النبلاء والطبقة البرجوازية وطبقات وفئات اجتماعية أخرى في عصره. لقد وضع الكاتب في أساس مسرحياته أفكارا اجتماعية عميقة، حيث يقول على لسان بطله الطبيب دورن في "النورس": "يجب أن تعبر الأعمال الفنية عن أ فكار عظيمة معينة. أن تكون رائعة، جادة لاغير ... يجب أن تكون في العمل الفني فكرة واضحة محددة...".

تتجلى أهمية أعمال تشيخوف المسرحية وقيمتها الاجتماعية في أن الكاتب عرض فيها لا عدالة المجتمع الأرستقراطي الذي يشوه حياة الناس الروحية، ودعا إلى تغيير هذا المجتمع والخروج على قيوده وقوانينه، وصور جمال الحياة، جمال الإنسان، وقدس العمل الإنساني المبدع.

تشيخوف وهو يواصل ويعمق تقاليد الفن المسرحي الواقعي النقدي، حرص على أن تسود في مسرحياته الحقيقة الحياتية، غير المزيفة، اليومية الاعتيادية. المسرح الروسي قبل تشيخوف صور الحياة اليومية العادية: جوجول في كوميديا "الزواج"، تورجينيف في كوميديا "فطور عند العميد"، أستروفسكي في كوميديا "أناسنا لاخلاف معهم"، وفي مسرحيات أخرى عديدة.

بيد أن كتاب المسرح الذين سبقوا تشيخوف يختارون مواقف وظروفا حادة ولحظات تحولات عنيفة من حياة أبطالهم العادية. تشيخوف يشدد على اختيار مواقف عادية وظروف يومية اعتيادية من حياة شخصياته، يصورهم وهم يشربون ويأكلون ويتحدثون، وفي هذه الأثناء يكشف عن ماهو جوهري في حياتهم.

في مسرحيات تشيخوف لا يوجد أبطال استثنائيون في طيبتهم أو في شرهم . المبدأ الفني الأساسي في فن تشيخوف المسرحي هو تأكيد وإثبات الجمال الروحي في الناس البسطاء، وتصويرهم في ظروف طبيعية من الواقع الاجتماعي. لاتوجد عند تشيخوف حوادث خارقة شاذة غير مألوفة، ولا توجد مواقف مبهمة غامضة واشتباكات في الحبكات. حبكة مسرحياته مبنية على أساس "اللابطل" أي لايوجد في هذه المسرحيات بطل رئيس أو أبطال. وهذه علامة مميزة في فن تشيخوف المسرحي.

الحبكات عند تشيخوف تمتلك تفردها الخاص بها. دعا الكاتب إلى الكتابة ببساطة عن الحياة اليومية العادية، وتصوير الناس العاديين في ظروف حياتهم العادية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. على أن تشيخوف جسد في هذا الشكل البسيط كل التعقيدات الحياتية، أفراحها وأحزانها. إن المأساة الحقة تكمن في الحياة العادية اليومية وفي تفاهات الحياة وليس في القضايا الاستثنائية لاغير . على هذا الأساس يوسع تشيخوف المفهوم الدرامي في الفن.

جوهر الصراع عند تشيخوف لايكمن في صدام الشخصيات القوية وتنافرها، كما هو موجود في المسرح الذي سبق الكاتب، وإنما في الوضع العصيب الذي يعاني منه الناس العاديون الصغار البسطاء الذين اضطهدتهم واستعبدتهم وامتصتهم تفاهة ودناءة وأنانية الواقع الاجتماعي.

لايوجد في مسرحيات الكاتب نضال مفتوح سافر تقوم به شخصيات المسرحية باستثناء فوينيتسكي وسيريبرياكوف في "الخال فانيا"، ويسير الحدث في هذه المسرحيات سيرا بطيئا، هادئا، متزنا.

أبطال تشيخوف يدخلون في صراع مع دعائم الحياة الاجتماعية التي تسحقهم وليس مع أنفسهم. على أن الكاتب وهو يعرض التناقض بين الناس والظروف التي تدمرهم، لايكشف عن تعقيداتها وحدتها. ولهذا كان الصراع بين الشخصيات التشيخوفية المتطاحنة فكريا واجتماعيا لايبلغ مدى واسعا، ولا يتكامل وينتشر على نطاق واسع. فوينيتسكي في "الخال فانيا" بعد أن "يتمرد" يبقى خادما عند سيريبرياكوف الذي تمرد عليه الخال فانيا. الشقيقات الثلاث يستسلمن مذعنات أمام مضايقات نتاشا الفظة. الكاتب يبني صراعه في مسرحياته على أساس اجتماعي سيكولوجي بيئوي وليس على أساس اجتماعي سياسي.

المضمون في مسرحيات الكاتب هو الذي يحدد الخصائص المميزة لشكل مسرحياته. أبطال تشيخوف غاية في التعقيد من الناحية الداخلية. الكاتب يوجه اهتمامه البالغ إلى كشف جوهر طباعهم وصفاتهم الاجتماعي السيكولوجي. ويركز تشيخوف على الدراما الداخلية في الإنسان لا الخارجية الظاهرية. إن المبدأ الرئيس في بناء الصور والشخصيات عند تشيخوف هو عكس الطباع والصفات الحياتية التاريخية المحددة بكل تناقضات خصائصها الاجتماعية النفسانية.

وتتسم بالأصالة والحدة خصائص أبطال الكاتب اللفظية النطقية إذ يستخدم تشيخوف الخصائص اللفظية النطقية كي يصور أبطاله بكل تعقيدات طباعهم وصفاتهم.

تشيخوف يعرض في الخصائص اللفظية المتفردة، في خصائص المفردات وتراكيب الجمل عقل وثقافة أبطاله وتشكل طباعهم وهيئتهم. ويصبح حديث الأبطال في مسرحيات الكاتب وسيلة لتأكيد وفضح التشوه الروحي عند بعض الأبطال، وعرض الجمال الروحي عند بعضهم الآخر. نتاشا في "الشقيقات الثلاث" المستبدة، الفظة المتوحشة يمتلىء حديثها بالجمل والعبارات السوقية التافهة، الآمرة القاسية، المجاملة المتملقة.

خصائص دراما تشيخوف تكمن في استخدام الكاتب الكلمات ذات المعاني المتعددة، في معاني ما وراء السطور. تشيخوف أكثر من غيره في الأدب الروسي استخدم استخداما مكثفا الاحتياط في الكلام، التحفظ في الحديث، الإيماءات غير المكتملة. وتتوارى في مسرحيات الكاتب خلف الكلمات والإجابات التي قد تبدو لاقيمة لها، معان واسعة وأفكار معقدة لما وراء السطور. مثال ذلك تريبليف وأمه في "النورس" يعبران عن علاقاتهما المعقدة باقتباسهما فقرات من "هاملت" شكسبير. وقد أعجب مكسيم جوركي إعجابا شديدا بفن تشيخوف في إقامة الخصائص اللفظية لشخصيات أبطاله، ببساطة هذه الخصائص وجمال أشكالها المدهشة. كتب جوركي إلى تشيخوف "قبل أيام شاهدت عرض "الخال فانيا" شاهدت وبكيت، ... وصلت إلى

منزلي مصعوقا مذهولا من مسرحيتك...لقد أحسست وأنا أنظر إلى أبطال المسرحية: بأن هناك من يقطعونني بمنشار مثلم (٢)".

تبرز قوة التجديد في مسرحيات تشيخوف في فن تطور الحدث، في الهيكل العام. كانت المسرحيات في الفن المسرحي الذي سبق تشيخوف والذي عاصره تبني في هيكلها العام على أساس الحدث الواحد، على أساس التطور المتتابع المطرد الواضح للصراع الرئيس في الحبكة، والاشتباكات الرئيسة. تشيخوف تخلص من هذه التقاليد، إذ بنى مسرحياته على أساس التحامها بمجرى الحياة الطبيعي. فهو يقول إن الناس في الحياة لايطلقون النار على أنفسهم في كل لحظة، ويعترفون بالحب إلى غير ذلك، الناس في الحياة أكثر من أي شيء آخر يأكلون، يشربون، يتحدثون.

ولهذا يجب في المسرحيات أن يذهب الناس ويأتوا، يأكلوا ويشربوا، ويتحدثوا عن الطقس، ليس لأن الكاتب يريد ذلك وإنما هذا هو مايحدث في الحياة. الحدث في مسرحيات تشيخوف لاينبني على أساس الاشتباكات وإنما على أساس الكشف عن الجوهر الداخلي للطباع والصفات الإنسانية، وسيكولوجية الأبطال. إنه يدخل في مسرحياته الصراع المتعدد ويركز اهتمامه على صراع الأبطال مع الواقع.

تشيخوف هو الكاتب المسرحي الأول في الفن الواقعي النقدي من حيث العناصر والظواهر المسرحية الجديدة التي أدخلها على الفن المسرحي، وقوة تأثيره في هذا الجانب. كتب ستانيسلافسكي أن" تشيخوف معين لاينضب لأنه دائما ما يتحدث عن ماهو إنساني تماما وليس عما هو عرضي خاص (٣)".

تشيخوف الكاتب الروسي عرض في أعماله الخصائص القومية لشعبه. بيد أن أفكار الكاتب الإنسانية هي أفكار ومشاعر واهتمامات البشر في كل زمان ومكان، اهتمامات الناس الشرفاء الطيبين. يؤكد الكاتب الإنجليزي الكبير برنارد شو على الأهمية الإنسانية لمسرح تشيخوف ويرى أن تشيخوف يصور في مسرحياته ماكان "يجري في كل ضياع أوروبا" .

امتلكت مسرحيات تشيخوف أهمية عالمية ومكانة إنسانية عالية في الفن المسرحي العالمي. وهو ما بيناه على أساس موضوع تشيخوف في الوطن العربي ضمن هذه الدراسة. وقد أثر تشيخوف الفنان الواقعي تأثيرا لا حدود له على الاتجاهات المسرحية الحديثة في مختلف مناطق العالم، فكان مدرسة احتوت كثيرا من التلاميذ والمؤيدين الذين يتطلعون إلى فنه ويحرصون على اقتفاء أثره وإدراك أسرار أبعاده الفنية والموضوعية. وفي هذا يكمن صدق كلمات تشيخوف "بيد أن الطرق التي ذللتها لن تزول، وفي ذلك سوف يتمثل فضلي على الأدب".

الهوامش

(١) ريفياكين. أ.ي: في دراما تشيخوف ، ص (٣).

(٢) جوركي . م : م (٢٩) ، ص (٤٦) .

(٣) ستانيسلافسكي . ك . س : م (١) ، ص (٢٢١) .

المراجع

تشيخوف في العالم العربي

١ - جابر (إبراهيم) : الدرة الأنيسة في الروايات النفيسة، سوريا ١٩٠٥م.

- بلان (أنطوان) : أقصوصات مترجمة، حمص ١٩١٣م.

٢ - الكتاب العرب يتحدثون عن الأدب الروسي والسوفيتي، (م) الشرق المعاصر، رقم (٩)، موسكو ١٩٨٥م.

٣ - بحوث سوفيتية في الأدب العربي، دار التقدم، موسكو ١٩٧٨م.

٤ - كرابيفا. س : ما أروع أن نحترم الناس، (م) المرأة السوفيتية، موسكو ١٩٨٥م.

٥ - زاده (علي) : أقصوصة تشيخوف "التعساء" في اللغة العربية، نشرة دورية تصدرها أكاديمية العلوم السوفيتية في أذربيجان، سلسلة الأدب واللغة والفن، رقم (٢)، ١٩٧٦م.

٦ - كرابيفا . س : المصدر السابق، ص (٣٢).

٧ - كراتشكوفسكي . إي. يو : تشيخوف في الادب العربي، الأعمال المختارة، دار العلم، موسكو - لينينجراد ١٩٥٦م. م (٣).

٨ - الشاروني (يوسف) : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٧٧م.

٩ - الخطيب (حسام) : سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، المكتب العربي للتنسيق والترجمة، دمشق ١٩٨٠م.

١٠- المصدر نفسه .

١١- خوري (نسيم) : تشيخوف و الشرق، (م) الطريق، العدد الخامس، بيروت ١٩٤٥م.

١٢- صدقي (نجاتي) : تشيخوف، سلسلة اقرأ، القاهرة ١٩٤٧م.

١٣- أمين (أحمد) : أنطون تشيخوف، في كتاب : قصة الأدب في العالم، القاهرة ١٩٤٨م.

١٤- أيوب (فؤاد): المحتوى الاجتماعي في أعمال تشيخوف، (م) الفكر الجديد، العدد الثامن دمشق ١٩٥٤م.

١٥- عبد الملك (أنور) : فلسفة تشيخوف في الحياة والإنسان والمجتمع، (م) المجلة، العدد يوليو،

القاهرة ١٩٥٨م .

عبدالملك (أنور) : فلسفة تشيخوف في الأدب والفن وعلم الجمال، (م) المجلة، العدد سبتمبر، القاهرة ١٩٥٨م.

١٦- رشدي (رشاد) : فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٩م.

١٧- شيخاني (سمير): تشيخوف، في كتاب :مع الخالدين، دار المعارف، بيروت ١٩٥٩م.

١٨- الراعي (علي) : المقدمة، في كتاب : تشيخوف . الشقيقات الثلاث، مكتبة الخنجي، القاهر ة ١٩٦١م.

١٩- أمين (علي مصطفى) : بين إبسن وتشيخوف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٣م.

٢٠- النابلسي (شاكر) : تشيخوف والقصة القصيرة، دار المفكر، القاهرة ١٩٦٣م.

٢١- المجلي (شفيق) : تشيخوف ومسرح الجيب، (م) المسرح، العدد مارس، القاهرة ١٩٦٥م.

٢٢- رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيخوف، (م) المسرح، العدد مايو، القاهرة ١٩٦٦م.

٢٣- رشدي (رشاد) : درامية أنطون تشيخوف (م) المسرح،العدد أغسطس، القاهرة ١٩٦٥م.

٢٤- برافورد . و.ه : تشيخوف والمسرح، ترجمة فؤاد دوارة، (م) المسرح،العدد ديسمبر، القاهرة ١٩٦٧م.

٢٥- النابلسي (شاكر) : المصدر السابق.

٢٦- ماهر (عسل) : المقدمة، في كتاب : أنطون تشيخوف . بستان الكرز، طائر البحر، ترجمة نجيب سرور وماهر عسل، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨م.

٢٧- مورو (أندريه): فن تشيخوف،(م) المجلة، العدد الخامس، القاهرة ١٩٦٠م.

٢٨- مولر (هربرت) :التراجيديا في مسرح تشيخوف،(م) المجلة،العدد السابع،القاهرة ١٩٦١م.

٢٩- برافورد . و. ه : المصدر السابق .

٣٠- العالم (محمود أمين) : سر العمالقة الثلاثة، في كتاب : الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت ١٩٧٠ م.

٣١- النقاش (رجاء):مقعد صغير أمام الستار، الحياة المصرية، القاهرة ١٩٧١م.

٣٢- (م) الجديد، العدد السابع، القاهرة ١٩٧٢ م .

٣٣- فخري (عبد الرحمن) : تشيكوف وفن الحياة، (م) الحكمة، العدد الثالث والأربعون، عدن ١٩٧٥م.

٣٤- تشيخوف بين القصة والمسرح، ترجمة حياة شرارة، دار القلم، بيروت ١٩٧٥م .

٣٥- الهمداني (أحمد علي) : كتاب جديد عن تشيخوف، صحيفة (١٤) أكتوبر، العدد ٦٧٢٠، عدن ١٩٨٦م .

٣٦- السماوي (شاكر): حين تطهر الإنسان من وحشته في مسرح القباني، الأسبوع الأدبي، سبتمبر، العدد الثلاثون، دمشق ١٩٨٦ م.

٣٧- الخشن (وفاء) : الوحشة. الحصان يخاطب صاحبه فلا يجيب، بيروت المساء، العدد ٢٢٧، بيروت ١٩٨٦م.

٣٨- كراتشكو فسكي . إي . يو : المصدر السابق .

٣٩- المصدر نفسه .

٤٠- تشوكوف. ب . ف : الكلاسيكية الروسية في أدب العراق، في كتاب: الكلاسيكية في بلدان الشرق، دار العلم، موسكو ١٩٨٢م .

٤١- كيريبيتشينكو . ف . ن : صدى تشيخوف في أقاصيص يوسف إدريس المبكرة، في كتاب : أدب الشرق، دار العلم، موسكو ١٩٦٠ م .

٤٢- كير بيتشينكو . ف . ن : أقاصيص الموجة الجديدة في مصر، في كتاب: بحوث سوفيتية في الأدب العربي، دار التقدم، موسكو ١٩٧٨م .

٤٣- الخطيب (حسام): المصدر السابق .

٤٤- كراتشكوفسكي، إي . يو : المصدر السابق .

٤٥- المصدر نفسه.

٤٦- كرابيفا . س: المصدر السابق .

٤٧- المصدر نفسه .

٤٨- هبا. أ : الخال فانيا في المسرح العراقي، (م) المسرح، العدد الثامن، موسكو ١٩٦٢م.

٤٩- أخذ صاحب الدراسة هذه المعلومات من المخرج العراقي إسماعيل خليل في عدن.

٥٠- السماوي (شاكر) : المصدر السابق .

٥١- النقاش (رجاء) : المصدر السابق .

٥٢- المصدر نفسه .

٥٣- المصدر نفسه .

٥٤- المصدر نفسه .

٥٥- الراعي (علي) : المصدر السابق .

٥٦- أمين (علي مصطفى) : المصدر السابق .

٥٧- رشدي (رشاد) : البناء الدرامي عند تشيكوف، (م) المسرح، العدد التاسع والعشرون، مايو، القاهرة ٩٦٦م.

٥٨- خرابتشينكو. م . ب : الإبداع الفني والواقع الإنساني، ترجمة شوكت يوسف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣م .

٥٩- الهمداني (أحمد علي): مسرح تشيخوف، (م) الثقافة الجديدة، العدد الرابع، عدن ١٩٨٦م.

٦٠- النابلسي (شاكر): المصدر السابق .

٦١- جوركي . م : المؤلفات المختارة في ستة مجلدات باللغة العربية، دار التقدم، موسكو ١٩٨٢م .

٦٢- إيرنبورغ (إيليا) : تشيخوف، ترجمة ضياء نافع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م .

٦٣- تشيخوف (أنطون) : مؤلفات مختارة في أربعة مجلدات، ترجمة أبوبكر يوسف، دار التقدم، موسكو ١٩٨١م - ١٩٨٣م .

المراجع

١- سوبوليف. يو: تشيخوف، وحدة المجلات والصحف، موسكو ١٩٣٤م .

٢- بالوخاتي . س . د : تشيخوف الكاتب الدرامي، دار النشر الحكومية، لينينجراد ١٩٣٦م.

٣- كورولينكو. ف.ج: الأعمال المختارة، دار السلام، موسكو ١٩٣٦م.م (٢).

٤- تشيخوف . أ . ب : الأعمال الكاملة في عشرين مجلدا، أكاديمية العلوم السوفيتية، موسكو ١٩٤٨م . م (١٣ - ١٤) .

٥- يرميلوف . ف . ف : تشيخوف، دار الحرس الفتي، موسكو ١٩٥١م .

٦- جوركي . م : حول الأدب، دار الكاتب السوفيتي، موسكو ١٩٥٣م .

٧- يرميلوف . ف . ف : فن تشيخوف الدرامي، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٤م.

٨- جوركي . م : الأعمال الكاملة في ثلاثين مجلدا، دار النشر الحكومية، موسكو ١٩٥٤م .

٩- ستانيسلافسكي. ك . س : الأعمال الكاملة في ثمانية مجلدات، دار الفن، موسكو ١٩٥٤ م . م(١).

١٠- سترويفا. م : تشيخوف والمسرح الفني، دار الفن، موسكو ١٩٥٥م .

١١- جو مو-جو:الأعمال المختارة، دار النشر الحكومي، موسكو ١٩٥٥م.

١٢- لاكشين . ف . يا : في المسرحية السيكولوجية عند تشيخوف وتولستوي، دار النشر الحكومية، موسكو ١٩٥٨م .

١٣- روسكين . أ .ي: أ . ب . تشيخوف، مقالات وبحوث، دار النشر الحكومية للمؤلفات الفنية، موسكو ١٩٥٩م .

١٤- ريفياكين. أ. ي: في دراما تشيخوف، دار المعرفة، موسكو ١٩٦٠م.

١٥- بيردنيكوف . ج . ب : أ . ب . تشيخوف، دار النشر الحكومية، موسكو - لينينجراد ١٩٦١م .

١٦- بونين . إي . أ : الأعمال الكاملة في تسعة مجلدات، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٦٧م . م (٢).

١٧- كوزنيتسوفا . م . ف : أ . ب . تشيخوف، قضايا المهارة الفنية، دار جامعة تومسك، سفيردلوفسك ١٩٦٨م .

١٨- تشوداكوف . أ . ب : خصائص تشيخوف الفنية، دار العلم، موسكو ١٩٧١م.

١٩- سكافتيموف . أ . ب : البحوث الأخلاقية للكتاب الروس، دار المؤلفات الفنية، موسكو

١٩٧٢م .

٢٠- سيدجوف . ف . د : مسرحية من دون عنوان في سيرة تشيخوف الإبداعية، في كتاب: مقالات عن تشيخوف، متحف تشيخوف في تاجانروج، روستوف على الدون ١٩٧٢م .

٢١- بيلكين. أ: المهارة الفنية عند تشيخوف قصصيا، في كتاب : اقرأ دوستويفسكي وتشيخوف، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٧٣م .

٢٢- سيمانوفا . م . ل : تشيخوف الفنان، دار التعليم، موسكو ١٩٧٦م.

٢٣- زينجيرمان . ب . ي : دراسات في تاريخ الدراما في القرن العشرين، دار العلم، موسكو ١٩٧٩م.

٢٤- بابيرني. ز . س : نورس أ . ب . تشيخوف، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٨٠م .

٢٥- أسنوفين . ف . ف : الفن الدرامي الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، دار التعليم، موسكو ١٩٨٠م .

٢٦- بيردنيكوف . ج . ب : تشيخوف الكاتب الدرامي ، دار الفن، موسكو ١٩٨١م .

٢٧- بيالي . ج . أ : تشيخوف والواقعية الروسية، دار الكاتب السوفيتي، لينينجراد ١٩٨١م .

٢٨- كوليشوف . ف . ي : حياة وتجربة تشيخوف الإبداعية، دار أدب الأطفال، موسكو ١٩٨٢م .

٢٩- بيردنيكوف . ج . ب : المقدمة، في كتاب : أ . ب . تشيخوف . مسرحيات، دار اللغة الروسية، موسكو ١٩٨٢م .

٣٠- بابيرني . ز . س : خلافا لكل القوانين ... مسرحيات وفود وفيلات تشيخوف، دار الفن، موسكو ١٩٨٢م .

٣١- بولوتسكايا . إ . أ: طرق أبطال تشيخوف، دار التعليم، موسكو ١٩٨٣م .

٣٢- كوزنيتسوفا . م . ف : تشيخوف جوانب موهبة عظيمة، دار المدرسة العليا، خاركوف ١٩٨٤م .

٣٣- جروموف . م . ب : عالم تشيخوف الفني، في كتاب : أ . ب . تشيخوف .
مختارات، دار التعليم، موسكو ١٩٨٤م .

٣٤- بيردنيكوف . ج . ب : أ . ب . تشيخوف . البحوث الفكريـة والإبداعيـة، دار المؤلفـات الفنية، موسكو ١٩٨٤م .

٣٥- جرومـوف . م . ب : تعليقـات، في كتـاب : أ . ب . تشـيخوف . الأعمـال الدراميـة في مجلدين،دار الفن، لينينجراد ١٩٨٦م .م(١) .

٣٦- أ . ب . تشيخوف في ذكريات معاصريه، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٨٦م.

٣٧- سوخيخ . أي . ن : الدراما الأولى : النهايات والبدايات، دار جامعة لينينجراد، لينينجراد ١٩٨٧م .

٣٨- أ . م . توركـوف . أ . ب تشـيخوف وعصـره، دار المؤلفـات الفنيـة، روسـيا السـوفيتية، موسكو ١٩٨٧ م .

٣٩- أ . س . سوبينيكوف . الرمز الفني في فن أ . ب . تشيخوف الدرامي . مقارنة طيبولوجية مع "الدراما الحديثة" الأوروبية الغربية، دار جامعة إيركوتسك، إيركوتسك ١٩٨٩ م .

٤٠- ف . ب . كاتايف : روابط تشيخوف الأدبية، دار جامعة موسكو، موسكو ١٩٨٩ م .

٤١- ف . إي . كاميانوف . الزمن ضد اللازمن : تشيخوف والمعاصرة، دار الكاتب السـوفيتي، موسكو ١٩٨٩ م .

٤٢- م . ب . جروموف . كتاب عن تشيخوف، دار المعاصر، موسكو ١٩٨٩ م .

٤٣- ف . ب . رينكيفيتش . رحلة إلى المنزل ذي العلية، دار المؤلفات الفنية، موسكو ١٩٩٠م .

مسرحيات تشيخوف



الشاعر في سطور

* الاسم : احمد علي احمد حسن الهمداني
* من مواليد عدن في ٨ اكتوبر ١٩٥١م
* شاعر وناقد, ومترجم واكاديمي
* حصل على الماجيستير من جامعة سمفرويل في الاتحاد السوفيتي عام ١٩٨٤م في الادب واللغه الروسيه على رسالته ((الابعاد الموضوعيه والخصائص الفنيه في مسرحيات تشيخوف)).
* حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة موسكو في الاتحاد السوفيتي السابق عام ١٩٨٩م على رسالته ((تشيخوف في النقد العربي))
* ترجم عددا كبيرا من الدراسات والبحوث والنصوص الابداعيه المختلفه عن اللغه الروسيه منذ منتصف الثمانينات
* الف عددا كبيرا من الدراسات والبحوث في مجالات الشعر والقصه وغير ذلك .
* يعمل حاليا استاذ الادب الحديث المشارك في كلية التربيه عدن بجامعة عدن
* يشغل منصب نائب رئيس جامعة عدن لشؤون الدراسات العليا والبحث العلمي منذ عام ١٩٩٥م
* نائب رئيس مجلس ادراه المجلات العلميه المحكمه في جامعة عدن.
* رئيس تحرير مجلة التواصل الصادرة عن نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي في جامعة عدن , وهي مجله محكمه نصف سنويه تعنى بقضايا الادب والثقافه والفكر والترجمه
* عضو اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين
* عضو المجلس العلمي للمركز العربي للتعريب والتاليف والترجمه والنشر- دمشق
* رئيس مجلس الدراسات العليا والبحث العلمي في جامعة عدن
* نائب رئيس جائزة امناء جائزة جامعة عدن للبحث العلمي.

دار المسيرة
للنشر والتوزيع والطباعة
www.massira.jo